

REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA

Año VI. Núm. 12
2º Semestre 2000

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE JEREZ DE LA FRONTERA



EDITORIAL: "NO TOCARLE MÁS QUE ASÍ ES LA ROSA"

LUIS LÓPEZ RUIZ

FONÉTICA Y FONOLOGÍA EN LAS LETRAS DEL CANTE

JOSÉ MANUEL PEDROSA

UNA CANCIÓN SEFARDÍ DE RODAS Y UNA ALBOREÁ GITANA ANDALUZA

TERESA MARTÍNEZ DE LA PEÑA

HISTORIA, TEORÍA Y ESTÉTICA DEL BAILE FLAMENCO

MANUEL NARANJO LORETO

DE LA LÍRICA TRADICIONAL AL CANTE FLAMENCO

LUIS SUÁREZ ÁVILA

EL FRAGMENTARISMO EN EL ROMANCERO DE TRADICIÓN ORAL,
ENTRE LOS GITANOS DE LA BAJA ANDALUCÍA

AGUSTÍN GÓMEZ

PASADO, PRESENTE Y FUTURO DE LOS ESTUDIOS FLAMENCOS

TRINI BORRULL

LA SAGA DE LOS BORRULL

EUGENIO COBO / MANUEL RÍOS RUIZ

LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA, UN HECHO CULTURAL PARA LA HISTORIA

DOMINGO MANFREDI CANO

CANTE ANDALUZ, CANTE JONDO Y CANTE FLAMENCO

RICARDO MOLINA

EL MUNDO MUSICAL DEL CANTE FLAMENCO

CARLOS MURCIANO

POESÍA: OYENDO TEMBLAR LA VOZ DE MANUEL TORRE

PAGINAS DE INFORMACIÓN





REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA
Año VI. Núm. 12 - 2º. Semestre 2000

SUMARIO

EDITORIAL: "NO TOCARLE MÁS QUE ASÍ ES LA ROSA"	3
FONÉTICA Y FONOLOGÍA EN LAS LETRAS DEL CANTE	
Luis López Ruiz	5
UNA CANCIÓN SEFARDÍ DE RODAS Y UNA ALBOREÁ GITANA ANDALUZA	
José Manuel Pedrosa	29
HISTORIA, TEORÍA Y ESTÉTICA DEL BAILE FLAMENCO	
Teresa Martínez de la Peña	35
DE LA LÍRICA TRADICIONAL AL CANTE FLAMENCO	
Manuel Naranjo Loreto	51
EL FRAGMENTARISMO EN EL ROMANCERO DE TRADICIÓN ORAL, ENTRE LOS GITANOS DE LA BAJA ANDALUCÍA	
Luis Suárez Ávila	67
PASADO PRESENTE Y FUTURO DE LOS ESTUDIOS FLAMENCOS	
Agustín Gómez	81
LA SAGA DE LOS BORRULL	
Trini Borrull	95
LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA, UN HECHO CULTURAL PARA LA HISTORIA	
Artículos de Eugenio Cobo y Manuel Ríos Ruiz	99
CANTE ANDALUZ, CANTE JONDO Y CANTE FLAMENCO	
Domingo Manfredi Cano (Inédito)	103
EL MUNDO MUSICAL DEL CANTE FLAMENCO	
Ricardo Molina	104
POESÍA: OYENDO TEMBLAR LA VOZ DE MANUEL TORRE	
Carlos Murciano	107
PAGINAS DE INFORMACIÓN	111



Edita: CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE JEREZ DE LA FRONTERA

Director: JUAN DE LA PLATA

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Manuel Pérez Celdrán

Esteban Pino Romero

José Marín Carmona

Manuel Naranjo Loreto

REDACCIÓN Y ADMÓN.: Pl. San Juan, 1 (Palacio Pemartín Planta Baja)

JEREZ DE LA FRONTERA (Cádiz) - España.

CORRESPONDENCIA: Apartado de Correos, 246 - D.P. 11080

CORREO ELECTRÓNICO (E-mail): flamencologia@yahoo.es

Esta revista se publica, gracias a la colaboración del

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE JEREZ,

CAJA SAN FERNANDO DE SEVILLA Y JEREZ,

CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO y

FUNDACIÓN PROVINCIAL DE CULTURA DE LA DIPUTACIÓN DE CÁDIZ

La "R. de F." no asume necesariamente las opiniones científicas
contenidas en los textos de sus colaboradores.

*Prohibida la reproducción de cualquier trabajo, publicado en esta revista, sin permiso
expreso de su autor y de la Dirección de la misma.*



EDITORIAL

"NO TOCARLE MÁS QUE ASÍ ES LA ROSA"

Andan empeñados muchos, últimamente, en querer cambiarle la cara al flamenco. Especialmente al baile y al cante. Y si al baile es ya casi imposible pararle los pies, por la velocidad que ha cogido; mientras que la guitarra se disparó de forma increíble, especialmente en lo que al concierto se refiere; el cante está más edulcorado y frivolidado que nunca.

No sabemos qué interés, que no sea el crematístico, lleva a algunas figuras a renegar de la noche a la mañana del buen cante, al que tanto le deben, porque les dió todo lo que tienen, para frivolidar y edulcorar, con ritmos más ligeros y extraños, alegrías, soleares, bulerías sobre todo, y otros estilos flamencos, sacándoles de su compás originario y fusionándolos con otros aires más o menos exóticos; desvirtuando las creaciones de genios magistrales de otros tiempos; llamados Silverio, Chacón, Mellizo, Torre, Gloria, Pavones, Caracol y Mairena, que les dieron la forma definitiva, la construcción perfecta a unos cantes, a los que, como diría Pemán, ya no se les puede tocar más, y de hecho apenas si se les ha tocado, desde un siglo para acá, «porque así es la rosa».

Es como si ahora los jóvenes arquitectos del siglo XXI quisieran enmendarle la plana a aquellos sabios alarifes que hicieron la Alhambra de Granada, la Mezquita de Córdoba o la Giralda de Sevilla; en vez de intentar levantar ellos, por su cuenta, otros edificios, iguales de majestuosos, pero distintos en todo, y tanto o más originales, con su propio sello creacional y artístico.

Eso es lo que deben hacer los cantaores de hoy: crear, crear y crear. Que para recrear, adulterando, ya está bien la cosa. Y en ello llevan la mayor parte de culpa las casas fonográficas, en su afán de vender productos mucho más comerciales. Si no les interesa el flamenco, tal como es, que no lo graben y no lo vendan; que se dediquen a otra cosa; pero que no engañen a los jóvenes cantaores, ofreciéndoles sumas millonarias si cantan lo que ellos quieren que canten; aunque de paso acaben con toda una tradición musical de siglos.

Con el pretexto de que los jóvenes cantaores deben hacer el flamenco que les demanda el siglo XXI y de que ya ellos no pueden cantar las mismas letras que cantaban los antiguos - como si los temas del amor, la soledad, la pena y la alegría de vivir no fueran eternos -; proponiéndoles a cambio letras insulsas y sin jondura, ñoñas y absurdas, para divertir a las masas de no iniciados;



obligan a jóvenes figuras - artística y económicamente ambiciosas -, que ya se habían labrado un buen nombre con el cante verdadero, a dejar la tradición a un lado y traicionar así el legado histórico y musical de un pueblo, por cuyo engaño éste les pasará factura, algún día.

Lo mismo que existen leyes de protección de la Naturaleza y del Medio Ambiente, así como de ciertos legados artísticos, la Junta de Andalucía, o tal vez el Ministerio de Cultura del Gobierno de la nación, como encargados de velar por la música autóctona del pueblo andaluz, que tantas divisas deja, por otra parte, deberían crear una Ley de Protección del Flamenco, para que tamaños disparates de lesa cultura, y otros desafueros que se cometen, en nombre de una falsa forma de captar a los no iniciados, no tengan razón de proliferar; acabando así, de una vez por todas, con esta alarmante situación que tanto daño le está haciendo al verdadero, genuino y auténtico Cante Flamenco de Andalucía, que forzosamente se está viendo obligado a cambiar una tradición de siglos, en aras de la comercialidad a la que instan quienes se quieren aprovechar de una música tan original, por única, vendiendo gato por liebre y cargándose, de paso, el legado de la tradición musical de todo un pueblo, indefenso ante tamaño abuso mercantilista.

Si la Junta de Andalucía ya dictó normas de protección en torno a la obra discográfica de la Niña de los Peines, declarándola «bien de interés cultural», justo es pensar que también podría ser llegado el momento de acabar con el peligroso negocio de las multinacionales discográficas, creando una Ley de Protección del Flamenco, que las obligue a realizar únicamente obras fonográficas, basadas en la verdadera tradición oral y en el natural genio creador de los artistas; sin mezcla de tipo alguno, que pueda alterar las letras y, mucho menos, las formas y las músicas de nuestros cantes más tradicionales. Que deben evolucionar, sí; pero al paso de los tiempos; con la misma naturalidad que evolucionan todas las demás cosas de la vida; pero no al paso de carga de algunas poderosas firmas discográficas y otras empresas mercantiles de las que, ultimamente, se empeñan en hacer del flamenco su gran negocio; pasando como una apisonadora por encima del verdadero Cante Flamenco, la excelsa obra musical que sólo pertenece al Pueblo Andaluz.



FONÉTICA Y FONOLOGÍA EN LAS LETRAS DEL CANTE

(CON ESPECIAL REFERENCIA A LA «COLECCIÓN DE CANTES
FLAMENCOS» RECOGIDOS Y ANOTADOS POR DEMÓFILO).

LUIS LÓPEZ RUIZ
INVESTIGADOR

Permítaseme, para empezar, una breve exposición «técnica» que quizás parezca pedante o presuntuosa pero que resulta imprescindible.

Suele decirse que el español es un idioma que se escribe tal como se habla y que existe una fiel correspondencia entre los signos escritos y su pronunciación.

Esto, en términos generales, es cierto sobre todo si se compara con lo que sucede en algunos otros idiomas. En inglés, por ejemplo, donde las cinco vocales -cinco signos escritos- llegan a tener hasta catorce sonidos diferentes. Y la pronunciación de las consonantes también representa mayor variedad y complejidad que en español.

Para interpretar en la escritura todas las variantes fonológicas que tenga una lengua existe el alfabeto fonético internacional, que no está compuesto de letras sino de signos que representan precisamente la pronunciación de las mismas en cada caso. Bien es cierto que, en muchas ocasiones, el signo fonético coincide en forma con la propia letra.

Dicho todo esto, abordemos ya de plano el tema que nos interesa.

Existe la penosa costumbre -penosa pero generalizada- de escribir las letras del cante con una extrañísima grafía bajo pretexto de evidenciar así, de la forma más clara y gráfica, la manera de pronunciar que tienen los andaluces. Sucede, sin embargo que, a pesar de esas buenas intenciones por reproducir con fidelidad lo que el andaluz dice, el resultado suele ser un refrito impresentable. Por varias razones.

La forma de pronunciar que tienen los andaluces como la que tenga cualquier pueblo del mundo, hablando el idioma que hable, no puede transcribirse arbitrariamente utilizando letras sino los signos fonéticos correspondientes. Por ejemplo, no hay letra capaz que represente la aspiración que se da en Andalucía a la -H; la pronunciación de la -J; de la -D en palabras como «decidle» o «ponedle»; el sonido peculiar que imprime un sevillano a la -CH en palabras como «chavea» o «chiquillo»; el trueque y el ganqueo de la -R en términos como «carne» o «viernes»...



Demófilo -de quien luego hablaremos ampliamente- dice: «Viejnes por viernes: la r en medio de dicción, pronunciase con frecuencia como una aspiración que, por fluctuar entre el sonido de la s final y el de h aspirada, la transcribimos unas veces por j y otras por s». (1)

Pero el mismo Demófilo pone de manifiesto en muchas de sus transcripciones la falta de rigor empleada. Refiriéndose a la transcripción de las coplas, escribe:

«No hay esas reglas generales y absolutas que a primera vista y de ligera pueden presumirse».

Y más adelante, prosigue:

«El doctor Hugo Schuchardt, quien habiendo comenzado un artículo sobre fonética andaluza, nos dejó, como decirse suele, con la miel en los labios, sin proveernos de aquellos conocimientos que tan indispensable nos hubieran sido en esta ocasión, para aceptar un sistema de ortografía, adecuado al dialecto que habla la gente de esta bendita tierra». (2)

Habría mucho que discutir acerca de esta afirmación. No está nada claro que lo que la gente habla en «esta bendita tierra» -es decir, en Andalucía- sea un dialecto.

Según J. Mondéjar, «procede preguntarse si el andaluz histórico es un dialecto u otra cosa que podemos llamar modalidad o variedad regional del español».

Más adelante, abundando en si lo que se habla en Andalucía es un dialecto o no, agrega:

«Evidentemente, no lo es, a pesar de que nosotros mismos, los que llevamos algunos años dedicados a la dialectología andaluza, nuestros maestros incluidos, utilicemos la palabra dialecto aplicada al andaluz en los trabajos técnicos, cuando nadie más convencidos que nosotros de que lo que se habla en Andalucía no es más que una variedad muy acusada en los rasgos fónicos y fonológicos, estos los menos, del español». (3)

Manuel Alvar, en cambio, opina de forma muy diferente: «... diferencias e historia me hacen ver el andaluz como un dialecto». (4)

No se trata ahora de plantear aquí un amplio debate, con múltiples aportaciones, sobre si el andaluz es un dialecto o no. Entre otras cosas por lo que apunta Juan Antonio Frago:

«Sé que se desconoce la perfecta concreción de lo que es un dialecto y tampoco ignoro que no existe ni una sola definición absolutamente convincente y unívoca sobre esta cuestión». (5)

Además, entrar en otras profundidades nos apartaría del tema que nos ocupa. Me limitaría a decir -aun a riesgo de que pueda sonar a frivolidad- que quizás en Andalucía se hable un dialecto pero que en modo alguno se escriba. No se escribe otra cosa que, simple y llanamente, español.

A este respecto cabría recordar lo que dice mi buen amigo Francisco Gutiérrez Carbajo, flamenco cabal y mejor filólogo:

«El andaluz, como es sabido, presenta algunas diferencias fonéticas y fonológicas con el español estándar, pero casi ninguna de carácter sintáctico». (6)



Estas particularidades fonológicas resultan a veces muy complejas. Puede decirse que, en general, el hablante andaluz suprime la pronunciación de la -S final y hace de la -J una simple aspiración, salvo en ciertas zonas del nordeste de Andalucía.

Pero en lo que concierne a otros fenómenos lingüísticos -seseo y ceceo, por ejemplo- la diversidad es máxima. Mientras que en los estratos más cultos de capitales como Sevilla y Cádiz predomina el seseo, el ceceo en cambio se impone en los sectores de más baja condición social o educativa de las mismas ciudades. Como se impondrá claramente en pueblos enteros de sus respectivas provincias.

Sin embargo, sea de donde sea, cualquier andaluz mínimamente culto (entiéndase, no analfabeto) escribirá en castellano, prescindiendo por completo de esas pretendidas transcripciones fonéticas tan absurdas que aparecen en las letras del cante. (7)

Podrá escribir con faltas de ortografía, por supuesto, si su nivel formativo no le da para más pero eso también ocurrirá en Castilla, en Aragón y en cualquier otro lugar de España. Lo que queremos decir es que no incurrirá en el error de escribir con esa extraña jerga de la pseudotranscripción tan al uso.

Sabido es que el casticismo madrileño barriobajero que inventó Carlos Arniches -que ni siquiera había nacido en Madrid- fue luego imitado por muchos sectores del pueblo. Creían que hablaban de forma muy castiza cuando estaban simplemente emulando un invento literario.

Los andaluces ni han hecho ni harán nunca tal cosa. En Andalucía, cada cual habla como habla pero todos escriben en español. Cuando digan, por ejemplo, «Juan tiene hambre», utilizarán una aspiración en Juan y algunos, incluso también en hambre pero todos escribirán Juan con jota y hambre con hache. La fonética será diversa pero el idioma, no. No hay un andaluz escrito distinto del español. Más aún: ni tan siquiera hay un andaluz castizo.

Y aquí traemos de nuevo el testimonio de Francisco Gutiérrez Carbajo:

«Todas esas variantes que observamos en las hablas andaluzas, no dejan de ser variedades dialectales, ya que no hay un diasistema, al que referir sus variables, que no sea el español». (8)

En un trabajo mío publicado hace ya algún tiempo, decía:

«Antes de seguir adelante con el tema que nos ocupa, hagamos una breve pausa para exponer algunas consideraciones relativas a la ortografía de las letras flamencas.

Las coplas del cante aparecen por lo general escritas con una ortografía que se nos antoja arbitraria y caprichosa.

Manuel Ríos Ruiz, en su obra «Introducción al cante flamenco», escribe: - En la anterior selección de coplas hemos intentado reflejar la fonética natural andaluza, en lo posible, por medio de un especial y libérrimo uso de la ortografía.

Y Miguel Roperó Núñez, en su libro «Léxico caló en el lenguaje del cante», dice: -Las coplas flamencas aparecen en los cancioneros con una ortografía especial y muy diversa, según los criterios ortográficos seguidos por los autores.



Nosotros vamos a prescindir de esta ortografía especial y transcribimos las coplas en puro castellano, como ya se ha podido comprobar a lo largo del artículo. Primero porque creemos que no existe una forma común y generalizada de hablar en toda Andalucía, susceptible además de ser sometida a una ortografía tópica por muy «diversa y libérrima» que se quiera. Y segundo porque, sea cual fuere la pronunciación de los andaluces, en Andalucía se escribe castellano y no otra cosa salvo en determinadas obras literarias de carácter costumbrista de dudoso valor.

Mantendremos -eso sí- todas las deformaciones fonéticas que el ritmo o la rima exijan así como aquellas apelaciones o invocaciones que podríamos considerar ya como «clásicas» (el caso de «mare», por ejemplo). Y, por supuesto, conservaremos tal como suenan todos los diminutivos que el cantaor maneja a su antojo en el cante». (9)

Aparte de todo esto que dijimos en su momento, hay que indicar que, en las coplas escritas, se utilizan unas arbitrariedades descomunales.

Tomemos un ejemplo al vuelo: Lebrija es claramente tierra de ceceo y sin embargo, en el folleto que acompaña el CD «Soledad sonora», de Inés Bacán, aparecen estas letras escritas así:

Pintan los pintores y pintan
una rosita y un clavé
pero no pinta un pinsel
esa cara tan bonita
que tiene mi niño José.

Se mantiene la -S en rosita y José (aunque la cantaora pronuncia claramente «rozita» y «Jozé») y en cambio, se transcribe «pinsel», convirtiendo absurdamente la -C en -S y manteniendo la -L final. Al oído, ambas cosas resultan inexistentes.

Lo mismo ocurre con la bulería «Al posito voy por agua».

Pase posito y sogá (aunque Inés Bacán dice claramente «pozito» y «zoga») pero... ¡convertir trenza en «trensa»!

O la soleá titulada «Detrás de una tormenta». Con generosidad, podría aceptarse lo de gusanitos (aunque ella pronuncia «guzanito», con -Z y sin -S final) pero... ¡transcribir diciendo por «disiendo»!

Arbitrariedades de este tipo se dan de continuo en las letras escritas del cante. Un ejemplo global lo tenemos en la «Colección de Cantes Flamencos» recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez, «Demófilo», y que vamos a analizar con cierto detenimiento.

Digamos para empezar que:

1) No pretendemos estudiar por completo las coplas recogidas por Demófilo ni muchísimo menos. Un análisis exhaustivo resultaría aburrido y, en muchos casos, reiterativo.

2) No se interprete que pretendemos descalificar la figura histórica de D. Antonio Machado y Álvarez, hombre egregio y folclorista admirable, al que tanto debemos. Trabajó en unas condiciones muy desfavorables, en medio de



una precariedad económica acuciante, sin apoyos ni reconocimientos de ningún tipo y en una época en la que la bibliografía flamenca era prácticamente inexistente. (10)

Con tan exiguo bagaje -más bien ninguno- y moviéndose en las condiciones ya mencionadas, bastante hizo el bueno de D. Antonio. Quede bien claro que cuenta con todo nuestro respeto y toda nuestra admiración. Pero eso no quita para que discrepemos de las transcripciones fonéticas de muchas de sus coplas y para que las critiquemos en su justa medida, según nuestro modesto criterio.

Decía Demófilo que «los cantes flamencos constituyen un género poético predominantemente lírico, que es, a nuestro juicio, el menos popular de todos los llamados populares».

Una razón más para apoyar que las coplas deben aparecer en correcto castellano, idioma de origen de todas ellas ya que, según sabemos hoy con toda certeza, no hay ni una escrita en caló, por ejemplo, ni hay constancia de que las hubiera en lenguaje jergal. El romance castellano está presente de lleno en los orígenes del cante.

Debió entender, sin embargo, nuestro ilustre folklorista que era mejor transcribirlas al modo andaluz. De ahí que dijera: «Hemos procurado guardar la mayor fidelidad y escrupulosidad posible con lo que hemos oído o, al menos, hemos creído oír».

Un testimonio fidedigno de que transcribió lo que oía o, en ocasiones, creía oír lo tenemos en la soleá de tres versos nº 284 y que D. Antonio Machado escribió así:

Siempre te lo estoy diciendo,
Que no me mande papeles
Y tú siempre está escribiendo.

En nota a pie de página, escribe lo siguiente:

«El cantaor que nos dijo esta copla nos repitió varias veces diciendo, y preguntándole con insistencia si no era diciendo, nos respondió que no: que se cantaba diciendo. Es un fenómeno fonético que jamás hemos observado ni comprobado».

Ello demuestra que el folklorista tenía la intención de reproducir lo que oía; de ahí a que lo consiguiera es ya otra cuestión.

Enumera el autor las reglas ortográficas básicas a que se ha atendido para transcribir las coplas aunque no nos dice por qué las eligió. Sólo nos dice que, para determinadas cosas, se ajustó «siempre a lo que hace el pueblo».

No hay que dudar de su buena intención al querer transmitir la forma como habla el pueblo. Es evidente sin embargo que, en muchos casos, no es así y además volvemos a lo que se dijo al principio: en Andalucía, la gente habla de manera diferente según sea la zona de que se trate. No existe una forma de hablar común en todos los andaluces. Lo único común -eso sí- es que todos los andaluces escriben en español prescindiendo de particularidades fonéticas regionales.



Analicemos ahora las coplas que más nos han llamado la atención en la «Colección de cantes flamencos» recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez, «Demófilo».

Prácticamente en todas ellas vamos a encontrar alguna transcripción anómala aunque seleccionaremos sólo las más sobresalientes. Y de ellas comentaremos exclusivamente lo que más destaque dejando de lado otros aspectos menos relevantes.

Los ejemplos se toman sólo a modo ilustrativo sin que deje de haber por ello fenómenos similares en otras coplas que no se analizan.

SOLEARES DE TRES VERSOS

Nº 3

Acuérdate e aquer día
Que elante e un crusifijo
Jurastes que me querías.

No sólo es impensable que un andaluz mantenga las eses finales del tercer verso sino que además, en el caso concreto de «jurastes», existe una incorrección ya que la segunda persona singular del pasado indefinido no termina en -S aunque muchos castellanos -un andaluz, jamás- se la agregen de propina.

A lo largo de toda la colección que recoge Demófilo, aparecen con muchísima frecuencia unas ese finales fantasmas que un andaluz -y menos un cantaor de flamenco- no pronunciará nunca.

Con lo dicho en relación a las eses finales ya basta y, salvo algún caso muy especial, no volveremos a comentar ninguna otra copla donde esto ocurra.

Nº 12

Anda y que te den un tiro;
Que no se jase con naide
Lo que tú has hecho conmigo.

Entre la gente de nivel educativo muy bajo se producirá efectivamente la metátesis «naide» en lugar de nadie. No puede decirse, sin embargo, que esto sea norma común entre los andaluces ni muchísimo menos. Sólo se da, como decimos, en las capas más bajas en cuanto a nivel formativo.

Sucede sin embargo que, prácticamente todos los cantaores la emplean. Parece como si existiera el temor de que pronunciar nadie fuese a desvirtuar la autenticidad del cante.

Es posible que, en los albores del flamenco, los cantaores carecieran todos de los niveles educativos más elementales y fuera ésa su forma natural de pronunciar pero hoy desde luego no es así. Y lo que sigue haciéndose -o diciéndose- con pertinaz insistencia para conservar íntegra la naturaleza primitiva del cante, suena sin embargo -al menos a mí así me suena- a artificiosidad y efectismo.

Terminamos con la copla que nos ocupa: ningún andaluz cuya escasa



formación le lleve a pronunciar «naide» dirá conmigo sino «cormigo», como aparece en otras transcripciones fonéticas del mismo Demófilo que veremos más adelante.

Nº 14

Anda que te den un tiro;
Nunca yuebe como truenas:
Con esa esperansa vivo.

¿Por qué «yuebe», con -B y vivo con -V? El sonido es el mismo en ambos casos. Entre andaluces y entre no andaluces.
Luego resulta que se dice:

Nº 49

Buenos consejos te dí;
No los quisiste tomá,
Quéjate a tu mar bibí.

Como se ve, ahora el verbo vivir se transcribe con -B. A lo largo de toda la colección de coplas se alternará caprichosamente la -B con la -V.

Nº 19

Anda bete e mi bera
Que tienes tú para mí
Sombra de jiguera negra.

¡Qué contraste entre la exagerada transcripción dialectal de los versos primero y tercero y el correctísimo castellano del segundo! Más acorde con el resto de la copla y con el libro entero sería transcribir «que tiés tú pa mí.»

Nº 23

Anda bete, que no quiero
A esoras e la noche
Darle un cuarto ar pregonero.

Ningún andaluz que pronuncie mal diciendo «a esoras e la noche» o «ar pregonero», dirá al mismo tiempo darle, con una -R rotunda. Si se produce el truque de -L en -R en la contracción al, se producirá otro truque en la -R de darle. Ya mencionábamos lo que ocurría en carne. El propio Demófilo transcribe viernes como «biejnes» (seguiriya nº 8) o como «biesnes» (seguiriya nº 99). Con la -R de darle ocurrirá exactamente lo mismo.

Nº 52

Cuando te bie en la cama,
A mi corasón de ducas
Se le cayeron las alas.



Transcribir vi por «bie» resulta inconcebible.

¿Por qué aquí la preposición de se mantiene íntegra y en las coplas anteriores se reducía a «e»?

Finalmente, ¿cuántas eses le sobran a un andaluz en esta soleá?

Nº 97

Dises que me quieres mucho;
Puesto que tanto me quieres,
No me des tantos disgustos.

Hay otro derroche de eses impresionante. Parece que estuviera cantando un vallisoletano.

Nº 103

De roíyas me postré
Y a la Virgen der Carmelo
De beras me encomendé.

Podría aceptarse que, por lo que quiera que fuese, una palabra fuera sistemáticamente transcrita de una forma que nos sonase extraña. Pero lo que es absolutamente inadmisibile es que, un mismo término se transcriba de muchas formas diferentes con toda arbitrariedad. Ya hemos visto un caso (hay muchísimos) en la transcripción de vivir. Veamos ahora el de Virgen, verdaderamente asombroso. Además de como aparece en la soleá anterior, Demófilo la transcribe de todas estas otras maneras:

Nº 202

No me yores, no me yores,
Que me paeses yorando
La Binge e los Dolores.

Nº 352

Vinge del Mayor Doló,
Como la negrita mora,
Tengo yo mi corasón.

Nº 353

Vámonos los dos a Cais,
Verás la Binge e Regla,
La más bonita que hay.

Nº 355

Vente conmigo a mi casa
Que yo le iré a mi mare
Que eres la Binge e Grasia.



Sin embargo, ni una sola vez se transcribe por Virguen, o Birguen, que esto sí se oye decir mucho en Andalucía, al menos en la comarca de Cádiz.

Nº 163

Lebántate trempanito
Berás cómo yo te traigo
De las Elisia un ramito.

Aclara el autor que la metátesis «trempanito» por tempranito la emplea el pueblo algunas veces «aunque no tan frecuentemente como algunos piensan». Personalmente, nunca la hemos oído.

Nº 194

Mira si soy buen jitano;
Que cuatro reales te doy
De cuatro y medio que gano.

¿Por qué aquí «jitano», con -J, y en cambio en la soleá nº 296 se transcribe ajeno por «ageno»? Es exactamente el mismo sonido, que un andaluz reducirá a una simple aspiración.

Segunda pregunta: ¿por qué esa aspiración se representa una vez por -J y otra por -G? justamente a la inversa de la ortografía correcta que debería corresponder.

Tercera pregunta: ¿no suena esto a interpretación caprichosa y hecha a la ligera?

Nº 216

No bayas a la Vitoria,
No sarga un santo y te quite
Mi queré e la memoria.

¿Por qué -B y -V dentro de una misma copla para transcribir dos uves si los dos sonidos son idénticos?

Nº 229

Pasé por Santa Marina
Y una sarbe le resé
a la Pastora Divina.

Cabría hacerse de nuevo la misma pregunta cuando además, vemos luego la soleariya nº 12 transcrita así:

Marina,
¿Con qué te labas la cara
Que la tienes tan dibina?



Nº 319

Tienes mucha fantasía;
Paese que tú has pisao
La flo e la tontería.

Digamos ante de nada que es frecuente el fenómeno de la síncopa, es decir, la supresión de una letra en medio de un vocablo, como sucede en «paese» (aparte del seseo que convierte la -C en -S).

Otro fenómeno común en el habla vulgar de cualquier sitio de España y que, por ende, se producirá también en Andalucía y en el cante, es el cambio de unas vocales por otras en la pronunciación. Concretamente de -A por -E; de -I por -E y de -U por -O. Acabamos de ver un ejemplo de estas mutaciones en «fantasía».

Una muestra de cambio de -I por -E la tenemos en la soleá siguiente, nº 381:

Yo t'estoy queriendo a ti
Con la mesma biolensia
Que yeba er ferro-carri

en la que hay además -como en la copla anterior- muchos aciertos en la transcripción. En primer lugar ese enlace entre el pronombre te y la forma verbal estoy. Hay un doble sonido consecutivo de -E que se reduce acertadamente a uno solo. Esto también se escucha así no solamente entre andaluces o en el cante sino cuando hable cualquier español.

Luego el yeísmo en «yerba»; el trueque de -L por -R en «er» -tan frecuente en tantos casos- y la supresión de la ele final en «ferro-carri».

El cambio vocálico de -U po -O -al tiempo que se produce igualmente un trueque de -L por -R- aparecerá con frecuencia en las coplas cuando se aluda a la sepultura. Los cantaores dirán siempre «seportura». Así encontramos este vocablo, por ejemplo, en la seguriya

Nº 172:

Ya bienen los frailes,
Ya bienen los curas;
Ban a yebarse a mi compañera
A la seportura.

Nº 342

Vengo e la tierra e Barros
Y mis cabayos solitos
Fueron los que me sacaron.

Hemos visto con anterioridad como se alternan caprichosamente la -B y la -V. ¿Por qué a partir de la soleá nº 342 y hasta la nº 365 se mantiene la -V en todas las palabras escritas con -V y la -B en todas aquellas que se escriben



con -B? ¿Por qué dentro de esta serie no se transcribe por -B ni un sólo término que empiece por uve como se hace repetidamente en todo el libro?

A partir de la soleá nº 366 se vuelven a utilizar transcripciones de uve por -B como «gorbé», «biña», «bendimiando», «ber»...

Nº 376

Yo se lo pedí a Jesús,
Que por su muerte y pasión
Me yebe aonde estás tú.

Se transcribe «Jesús», suprimiendo la ese final, lo que no nos parece mal. Sin embargo, está en contradicción con lo que se hace en la soleá nº 390:

Yo te quiero más que a Dios,
Jesús, qué palabra he dicho,
Meresco la inquisición.

La acumulación de contradicciones es constante. Acabamos de ver unos ejemplos que son una simple muestra de lo que sucede en la colección completa.

Nº 388

Ya te se logró a ti er gusto
Que era berme por la caye
Bestío e negro luto.

Sirva esta soleá como modelo de varios casos de transcripciones que entendemos como lógicos y que aparecen repetidamente. Así:

a) trueque de -L por -R («er gusto»)

b) confusión de -B y -V («berme por la caye»)

c) yeísmo, es decir, pérdida de la distinción entre la lateral palatal y la palatal central. O dicho más claramente, entre la -LL y la -Y. Sería, por ejemplo, pronunciar de igual manera halla y haya, haciendo el sonido de la -LL igual al de la -Y. Es lo que ocurre aquí con «caye».

d) pérdida de consonante inicial de una palabra («e negro luto»).

Todas estas corrupciones fonéticas se producirán frecuentemente en el habla de los andaluces y, por una vez, no podemos criticarlas como errores de transcripciones aunque sí censuramos que aparezcan en unos casos y en otros, no.

Finalmente, queremos señalar en esta copla la aparición de un fenómeno muy común en Andalucía, en las escalas con más baja formación lingüística o cultural: la alteración en el orden de determinados pronombres personales y reflexivos. Es común que se oiga decir, por ejemplo «me se ha perdío» o, como en esta copla, «te se logró».



SOLEARIYAS

Nº 1

Será,
Para mí er mayó delirio
Berte y no poerte hablá.

Junto a las corrupciones que aparecen en esta copia y que ya conocemos por otros casos (truque de -L por -R en «er»; apócope de -R final en «mayó»; truque de -V por -B en «berte» o síncopa en «poerte»), todas ellas normales en la lengua del cante, resulta inconcebible que no se transcriba la preposición para igualmente apocopada ya que siempre se dirá «pa mí».

Nº 2

Sería,
Para mí er mayor quebranto
Berte y no hablarte en la bía.

Idem de idem con el agravante además, de mantener ahora mayor en lugar de «mayó».

Nº 11

Sereno,
No dé osté la boz tan arta
Que quiero dormí y no pueo.

A primera vista, parece normal mantener el ceceo en la transcripción de voz («boz»). Sin embargo, más adelante, vamos a encontrarnos con contradicciones similares a las que ya conocemos y que no merecen ni comentario. Nos limitaremos a reproducir las coplas y que cada cual juzgue a su antojo:

Oriyas der río
Voses m'están dando;
¡Que si será mi hermanito Curro
Que m'está buscando! (seguiriya nº 121)

Por aquella bentana
Que ar campo salía,
Compañerita, boses yo te daba,
No me respondías. (seguiriya nº 123)

La transcripción con -V la volvemos a encontrar en la seguiriya nº 166 y, en cambio, se emplea de nuevo la -B en los martinets 13 y 14.

La seguiriya nº 7 del repertorio de Silverio dice:



Abrase la tierra
Que no quieo bibí!
Sin más en er mundo la bos de mi hermano
No la güerbo a oir.

Vemos que aquí se transcribe con -B y seseo, en clara contradicción con lo que se hacía respectivamente en la soleariya nº 11 y en la seguriya nº 121.

Francamente, no se comprende. ¿Y por qué no decir «boces», con ceceo, en los martinetes aludidos? Es lo que realmente se oye en la mayor parte de los casos. Escúchese, por ejemplo, a Chocolate cantando la mencionada seguriya nº 123 si se quiere comprobar.

SOLEARES DE CUATRO VERSOS

Nº 8
Anda mar tiro te peguen
Que te regüerba en tu sangre,
Que más querío bendé
Como si yo fuera carne.

Es frecuente que se produzca el desarrollo de -G ante diptongos en -ue, originándose un trueque con -B o con -V, como en bueno—) «güeno» o revuelva—) «regüerba». Por la misma razón que muchos niños dicen «agüelo» o «agüela».

Todo esto es muy normal y no tenemos nada que objetar contra la transcripción que se ofrece. Lo que si resulta en cambio incomprensible es que el verso tercero:

Que me has querido vender

se transcriba por «Que más querío bendé». ¿De dónde sale el acento tras el enlace del pronombre personal con el verbo?

Nº 10
Aunque toque a rebato
Las campanas der sentío,
No s'ha de apagar er fuego
Que esta serrana ha ensendío.

En la soleá anterior debió de transcribirse de forma semejante a como se hace en ésta, es decir, «Que m'has querío bendé».

Nº 12
Aquer que tenga familia
Que no jable mar de naide
Por que está expuesto en er mundo
A que de la suya hablen.



Desde luego, después de pronunciar -y de transcribir- «aquer», «mar», «naide» o «jablen» es impensable que se diga -y que se transcriba- expuesto.

Nº 16

Como pases por mi vera,
Te roses con mi bestío,
Tas he tocá e los nerbios
Po er tiempo que m'has querío.

Absurdo y contradictorio resulta transcribir «por» en el primer verso y «po» en el cuarto. Pero más aún lo es hacer de la preposición de dos transcripciones diferentes, «he» y «e», dentro de un mismo verso incluso.

Decíamos que, con las letras no se pueden representar los matices de la fonología. Que para eso están los signos del alfabeto fonético. De ahí que se caiga en la incoherencia de utilizar dos letras diferentes para intentar representar un mismo sonido, concretamente el de la aspiración inicial del verbo hacer.

En la soleá nº 23 se transcribe «jagas» y en la nº 24, «hase».

Nº 25

Dies años después e muerto
y e gusanos comío
Letreros tendrán mis huesos
Der tiempo que t'he querío.

Sorprendentemente el vocablo huesos se mantiene intacto cuando, en otras muchas ocasiones -y con acierto- se transcribía «güesos». Así aparece, por ejemplo, en la soleá nº 68.

Nº 32

Jasta los árboles sienten
Que se le caigan las hojas,
Mira si sentiré yo
Que jablen e tu persona.

Nº 33

Jasta el arma m'ha yegao
La rais e tu queré
Si no es berdá lo que digo
Mala puñalá me den.

Esta insistencia es el uso de la J para representar el sonido de la hache aspirada en el vocablo hasta, se ve truncada de pronto:

Nº 36

Los ojitos e mi cara
Quien los compra, que los bendo,



Mira si soy esgrasiao
Que hasta los ojitos bendo.

Arbitrariedades de este tipo son las que no se pueden admitir.

Nº 44
Ni durmiendo tendrás tú
tranquilo tu pensamiento,
Que er que tiene malas cosas
Tiene que bibí espierto.

Cualquier andaluz de habla cerrada pronunciaría «tiée», especialmente en el verso cuarto. Máxime cuando se producen síncopas similares en «puée» y «puéa» (soleá nº 52) y en «quíees» (soleá nº 53).

Nº 48
Pierde er perro y pierde er pan
Quien da pan a perro ageno;
Yo no te he dao a ti er pan
Para no perdé más que er perro.

En medio de tantas corrupciones fonéticas es incomprensible que no se produzca contracción entre pronombre y verbo (te he = t'he) y que se mantenga intacta la preposición para cuando además, en otros muchos casos, sufre apócope (por ejemplo, en las seguiriyas 97 y 108).

SEGUIRIYAS GITANAS

Nº 21
Como la tortolita
Te andube buscando
Compañerita e olibo en olibo
E ramito en ramo.

El idioma suele dejarse llevar por la comodidad en lo que a fonética concierne. La pronunciación degenerará siempre hacia lo que sea más fácil de decir.

El verso tercero de esta copla, tal como está transcrito, sería difícilísimo de pronunciar y, de hecho, siempre suena de otra forma:

Compañerita, d'olibo en olibo.

Lo otro es casi imposible.



Nº 27

Caye e la porbera
No serás tu caye,
Sino montonsitos e arenita y tierra
Que se lo yeba el aire.

Sospechamos que ese absurdo cambio de la 3ª persona del futuro por la 2ª (es decir, utilizar serás en vez de será) se deba a un error de imprenta. Como lo es sin duda ese extraño «roago» de la seguriya nº 5 cuando debería decir «rogao».

Nº 28

Cuando tengo fatigas
Me voy a Torrearta,
Como por eso la mare e mi arma
No me manda carta.

Acabamos de ver , en la seguriya nº 20, la transcripción «po» pero en esta otra se vuelve a utilizar por.

Nº 44

Dises que duermes sola,
Mientes como hay Dios
Que con el pensamiento, compañera mía,
Dormimos los dos.

¡Hacia ya mucho tiempo que no nos topábamos con un tal derroche de eses!

Nº 89

Maresita mía,
Yo no sé por donde
Al espejito donde me miraba
Se le fue el asogue.

Si se quieren plasmar las corrupciones fonéticas andaluzas, de ninguna manera se mantendrá intacto el término donde.

Más cerca de la realidad esta otra transcripción:

Nº 104

Mira po aonde biene
Mi mala fortuna,
Más esgrasiao e mare no nase
Durmiendo a la luna.



Nº 116
Nochesita oscura
Me dió Dios baló
Pa yebarme a mi compañera
Jasta el panteón.

De la misma manera también podría asegurarse que, quien hable con tales deformaciones, no dirá oscura sino «escura».

Nº 147
Se lo peí yorando
A la Binge de er Carmen
Que me quitara a mí la salú,
Se la dé a mi mare.

El 2º verso es de una dificultad fonética insuperable y además no se concibe que se rompa la contracción. Lo más lógico, en quien pronuncie mal, es que diga «a la Binge der Carmen».

Nº 156
Toítos s'arriman
Ar pinito berde,
Y yo m'arrimo a los atunales
Que espinitas tienen.

Si hay enlaces en «s'arriman» y «m'arrimo», forzosamente ha de haberlo también en «qu'espinitas tienen».

Nº 162
Ven acá, mal arma;
Mal arma tubistes
Como a Romera, tendía en er suelo,
La muerte le distes.

Ni esas eses finales las pronuncia un andaluz ni existen en castellano en los tiempos verbales que se emplean.

POLOS Y CAÑAS

Nº 1
A la Audensia ban dos pleitos,
Uno berdá y otro no;
La berdá salió perdiendo
Poique er dinero ganó.



Porque degenera en un falso diptongo, «poique», que sólo emplearán personas de niveles educativos verdaderamente elementales. Lo mismo ocurre con otro falso diptongo, «saigo», en lugar de salgo, que encontramos en la seguriya nº 141.

MARTINETES

Nº 4

Y que sean escojíos
Se lo esía al arcade:
Mañana por la mañana
Stén a la puerta e la carse.

Resulta extraña esta transcripción del cuarto verso con una -S líquida, inexistente en español.

Nº 17

En la prasa e San Francisco,
Frente al Ayuntamiento,
Joaquín Arroyo y su hermano
Arman un prenunsiamiento.

Reclamábamos antes una -E en lugar de una -O para pronunciar oscura, por parte de quien hable muy mal. Es lo que ocurre ahora con pronunciamento.

Y desde luego, no se dirá nunca Joaquín ya que suena claramente Juaquín, cambiando la -O por -U.

Nº 24

La carsel tengo por cama,
Lariyos por cabesera,
Por comía tengo griyos,
Por escanso, una caena.

En esta desolada carcelera, muy improbable será que el cantaor haga sonar la -L final de lo que dice ser su cama. Más ajustada a la realidad es la transcripción que se le da en el martinete nº 33:

Maresita e mi arma,
Si preso me quieres be
Preso y jerío me encuentro
en la carse de Jerés.

Resulta sin embargo inexplicable que la ciudad del cante por excelencia aparezca escrita así, con esa -S final. No he oído ni a un jerezano en mi vida -y he oído a muchísimos porque nací al lado- que diga eso. Lo que suena es



un bisílabo agudo terminado en -E. Así se transcribe, con más acierto, en la soleá de tres versos nº 160:

Juntitos iban los tré:
Curro Dulce y Bayaares
Y Molina el de Jeré.

Nº 27

Los calorri iban elante,
Las calorrea iban etrás,
Los churumbeles pequeños
Bato, endíñeme usté pan.

Después de transcribirse repetidamente osté, aquí aparece de pronto y por sorpresa, usté.

Sin que tenga nada que ver con cuestiones fonéticas, sorprende también en esta copla la utilización de pequeños, adjetivos de escaso empleo en Andalucía. Entre tanto término caló y tanta transcripción dialectal, encajaría mucho mejor, por ejemplo, chiquitos.

Nº 35

Poique me bes probe y preso
Piensas que me he muerto yo;
Puea sé que argún día digas:
Ya er muerto resusitó.

Junto a tantas corrupciones fonéticas (un falso diptongo en «poique»; una metátesis en «probe»; una síncope en «puea» y varias cosas más) resulta extrañísima la exquisita corrección del verso segundo. Debería imponerse, cuando menos, un enlace entre pronombres y verbo ya que, en realidad, lo que suena es:

Piensa que m'e muerto yo.

TONÁS Y LIVIANAS

Nº 10

No te rebeles jitana,
Aunque te maten tus jentes;
Tengo jechos los momentos
De pagarte con la muerte.

Es imposible que la copla suene así en boca de cantaor alguno. Sobran todas las eses del tercer verso y en cuanto al segundo, la inmensa mayoría de los españoles, sin necesidad de que sean andaluces ni mucho menos cantaores de flamenco, dirá tu gente, en singular.



Nº 11

Por Dios te pío jitano
Por la salú de tu mare;
Lo que tú has jecho connmigo
No se lo igas a naide.

Todo andaluz de pronunciación tan viciada que diga «mare», «jecho», «igas» y «naide», dirá sin duda ninguna «cormigo» y no connmigo.

DEBLAS

Nº 2

De tres chabositos que tengo
Uno le endiño a mi suegro,
Otro le endiño a mi bata;
Y el otro guiyará cormigo.
Por aonde quiera que yo baya.

Aquí tenemos lo que reclamábamos y que, a estos niveles de pronunciación deformada, resulta inevitable: «cormigo».

PETENERAS

Nº 3

Petenera de mi bida;
Petenera er corasón;
Por causa e la petenera,
¡Soleá, triste de mí!
Por causa e la petenera
Estoy pasando doló.

Desconcierta que, alternativamente, la preposición de quede intacta en un verso y se reduzca a «e» en otro, Y resulta extraño que no se pronuncie vida de forma sincopada, como es tan frecuente en el habla de los andaluces y como aparece, por ejemplo, en el nº 17 del repertorio de polos y cañas de Silverio:

Si las penas y fatigas
Se fueran a castigá,
No me pagas con la bía,
Que eres causa de mi má.



Nº 9

Pensamiento aonde me yebas,
Que no te pueo seguí?
No me metas en paraje
¡Niña de mi corasón!
No me metas en paraje
Donde no pueda salir.

Resulta curioso -por decirlo al modo eufemístico- que, en los dos primeros versos haya multitud de corrupciones fonéticas y en los otros, ninguna. Y que, en este contraste, dos palabras sean sucesivamente pronunciadas al «estilo andaluz» («aonde» y «pueo») y al más puro estilo castellano (donde y pueda) en el último verso. Curioso, ¿no? Curioso o lo que Vdes quieran.

Nº 11

Yo m'arrimé a un pedregal
Por ber si me consolaba;
Que aquel que tiene fatigas
¡Soleá y más soleá!
Que aquel que tiene fatigas
Hasta con las pieras jabla.

De nuevo los contrastes: es impensable que una misma persona pronuncie «m'arrimé», «pieras» o «jabla» y conserve inmaculadas las *eles* finales de pedregal y aquel.

REPERTORIO DE SILVERIO

POLOS Y CAÑAS

Nº 3

Cuando me meto en mi cuarto
Y en ti comienso a pensá
A las paeres m'agarro...
Si será... si no será...

Se mantiene el seseo, según ha sido una constante a lo largo de casi todo el libro. Pero una de las escasas excepciones era comienzo, en la soleá de cuatro versos nº 20, con una letra similar a la que acabamos de ver:

Cuando m'asiento en la cama
Y en ti comienzo a pensá
Las paeres se escalichan
De duquitas que me dan.



Es un caso más de las muchas contradicciones que venimos denunciando.

Nº 8
En la pila del bautismo
Comensó nuestro queré;
¡Quien s'había e figurá
Lo que ha pasao después!

¿Cómo se justifica que se mantenga intacto en el último verso el adverbio después cuando se han producido tantas deformaciones en la copla?

SEGUIRIYAS GITANAS

Nº 1
A los montes e Armenia
Me tengo de ir
Para bibí con los animales
Por causa de tí.

Ya se comentaba que, en el nº 4 de polos y cañas, sería más normal transcribir «de bení», igual que aquí se dice ahora «de ir» aunque, forzando la situación, incluso podríamos escuchar quien pronunciase «de di».

Y de ninguna manera se mantendría entera la preposición para. Lo normal es que se produzca apócope y se diga «pa bibí».

Nº 25
En medio e la ma
Había una piedra
Aonde se iba mi compañerita
A yorá sus penas.

Nos atreveríamos a asegurar que no hay cantaor alguno que diga tal cosa. En la «ma», «aonde» se iba a «yorá» la compañerita lo que había, con toda seguridad, era una «piera».

SERRANAS.-

Nº 1
Aunque de mi mal hable
Tu lengua infame,
Soy la espuma del oro
Para adorarte.



Tengo en mi fabó
Que el oro aunque se arrastre
No pierde el baló.

Resulta un contraste cuando menos chocante encontrar una copla en perfecto castellano en los cuatro primeros versos -y también en el sexto- de refinado estilo incluso, y descubrir de pronto las corrupciones «fabó» y «baló» en los versos quinto y séptimo.

Reparemos por último y para terminar en dos ejemplos globales y sintomáticos acerca de la frivolidad con que se aplica la seudotranscripción andaluza en las coplas, muy concretamente en lo que a seseo y ceceo concierne.

Primero: en la «Colección de Cantes Flamencos» de Demófilo ya reseñada, se utiliza seseo en todas las coplas de soleares de tres versos (399 en total), soleariyas (13), polos y cañas (16), martinetes (49), tonás y livianas (16), deblas (9) y peteneras (23) así como en todo el repertorio de Silverio. El ceceo aparece en muy contadas ocasiones en las otras coplas. A saber, sólo en cinco casos de las soleares de cuatro versos (71): cruz (nº 9 y nº 66), jizo (nº 13), comienzo (nº 20), benganza (nº 29) y Belez (nº 62). Y solamente en tres de las seguriyas gitanas (177): jazmín (nº 14), franceses (nº 19) y corazón (nº 39). Este último caso en total contradicción con lo que se hace, por ejemplo, con la seguriyas nº 42 donde se transcribe «corasón».

¿Tan acentuado predominio de seseo hay entre los cantaores de Jerez, de Utrera, de Lebrija...?

Segundo: más llamativo aún es lo que sucede en otro libro del mismo autor. (11) Se aplica la susodicha seudotranscripción fonética en toda la primera parte, que abarca soleares, seguriyas y coplas. Inesperadamente, a partir de la página 91, desaparece todo vestigio de andalucismo fonológico y serranas y cantares aparecen escritos en correctísimo español. Hasta que llegamos al apéndice, en página 149, momento en que se reanuda la jerga: una breve serie de soleares, seguriyas y coplas vuelven a transcribirse a la supuesta manera andaluza. ¿Por qué?

Digamos claramente para concluir que, en nuestra opinión, las coplas deben escribirse con la ortografía que corresponde al español con independencia de que el cantaor introduzca luego cuantas modificaciones necesite o quiera. (12)

NOTAS

- (1) «Colección de Cantes Flamencos» recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez, «Demófilo». Ed. Demófilo, Madrid, 1975.
- (2) Ibidem.
- (3) «Naturaleza y status social de las hablas andaluzas», J. Mondéjar. «Lenguas peninsulares y proyección hispánica», «Instituto de Cooperación Iberoamericana», Madrid, 1986.



- (4) «¿Existe el dialecto andaluz?», Manuel Alvar. Revista de Filología Hispánica nº XXXVI, Madrid, 1988.
- (5) «Historia de las hablas andaluzas», Juan Antonio Frago Gracia. Arco Libros, Madrid, 1993.
- (6) «La copla flamenca y la lírica de tipo popular», Francisco Gutiérrez Carbajo. Editorial Cinterco, Madrid, 1990.
- (7) Sólo se mantendrán las corrupciones fonéticas en la escritura cuando se indique el nombre de determinados cantes: alboreá, granaina, jabera, seguriya (con sus variantes de seguidiya, segiriya, siguidiya, sigeriya...), soleá (o soleares y soleariyas) y tonás.
- (8) Francisco Gutiérrez Carbajo, op. cit.
- (9) «El diminutivo en la copla flamenca», Luis López Ruiz. Revista «La Caña» nº 14/15, Madrid, otoño-invierno, 1996.
- (10) Antes de la aparición de los trabajos de «Demófilo» y, en relación con el tema flamenco, sólo se había publicado -que sepamos- lo siguiente:
 - a) «Coplas de seguidillas y tiranas jocosas, malagueñas y polos». Imprenta de Viuda de Hidalgo y Sobrino, Sevilla, 1807.
 - b) «Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra». Don Preciso, Madrid, 1799.
 - c) «Asamblea General de Caballeros y Damas de Triana», Serafin Estébanez Calderón, Madrid, 1846.
 - d) «Escenas andaluzas», Serafin Estébanez Calderón, Baltasar González, Madrid, 1947.
 - e) «Die Cantes Flamencos», Hugo Schuchardt, Halle, 1881.
- (11) «Cantes Flamencos», Antonio Machado y Álvarez. Espasa-Calpe, Madrid, 1975.
- (12) Véase «Las apoyaturas en el cante», Luis López Ruiz. Revista «El Olivo» nº 67, mayo 1999.



UNA CANCIÓN SEFARDÍ DE RODAS Y UNA ALBOREÁ GITANA ANDALUZA

JOSÉ MANUEL PEDROSA
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

En el año 1932, el folclorista y músico sefardí Alberto Hemsí recogió, en la comunidad sefardí de Rodas, la siguiente canción:

La cara dexí en el campo,
me se hinchó llena de ruda.
¡Bindicha sea tu madre
que te parió tan sesuda!

La cara dexí en el campo,
me se hinchó llena de rosa.
¡Bindicha sea tu madre
que te parió tan hermosa!

La cara dexí en el campo,
me se hinchó llena de flor.
¡Maldicha sea tu madre
que te parió con amor!

La cara dexí en el campo,
me se hinchó llena de arena.
¡Maldicha sea tu madre
que te parió tan morena!

Es ésta una canción sumamente curiosa por varias razones: en primer lugar, porque se trata de una versión tan singular en la tradición judeo-española que no se tiene noticia de su recolección de labios de otras personas sefardíes ni antes ni después de que la documentase Alberto Hemsí en Rodas; en segundo lugar, porque una de sus estrofas constituye un paralelo



indudable de una canción que, en España, sólo se ha podido documentar como *alboreá* o canción de bodas entre los gitanos de la Andalucía suroccidental; y, en tercer lugar, porque resulta muy difícil imaginar por qué cauces pudo esta cancioncilla llegar desde la tradición gitana de Andalucía hasta la lejana isla de Rodas, sobre todo si se tiene en cuenta que las *alboreás* o epitalamios gitanos constituyen un repertorio que ha sido siempre guardado de forma muy celosa y hermética por sus depositarios y transmisores, quienes hasta hoy han impedido que personas que no sean de su etnia asistan a sus ritos de boda, y que muy pocas veces han consentido en cantar este tipo de repertorio lírico en contextos distintos de los de sus ceremonias matrimoniales.

Si analizamos la versión publicada en 1882 por Francisco Rodríguez Marín,

Tendí er pañuelo 'n er prao
y me se yenó de rosas.
¡Bendita sea la mare
que te parió tan jermosa²!,

o la dada a conocer en 1989 por Luis Suárez Ávila,

Tendí el pañuelo en el prao
y se me llenó de rosas.
¡Bendita sea la madre
que te parió tan hermosa³!,

no nos será difícil comprobar que las similitudes de esta *alboreá* gitana con la segunda estrofa de la canción sefardí son tan extraordinarias (los dos últimos versos son casi literalmente idénticos⁴) como sugerentes:

La cara dexí en el campo,
me se hinchó llena de rosa.
¡Bindicha sea tu madre
que te parió tan hermosa!

Las otras tres estrofas de la canción sefardí se nos revelan, a la luz del parentesco innegable entre su segunda estrofa y la letra de *alboreá* andaluza, como un desarrollo paralelístico que, partiendo de las fórmulas importadas del solar español, ha acabado generando nuevas estrofas, de coherencia significativa y acabado simbólico quizá no tan feliz como el de la estrofa que parece ser la matriz de todas ellas. Así, la poco afortunada rima «ruda»/«sesuda», o la poco comprensible maldición que sustituye a la bendición en las dos últimas estrofas sefardíes, no pueden considerarse rasgos poéticos de extremo refinamiento:



La cara dexí en el campo,
me se hinchó llena de ruda.
¡Bindicha sea tu madre
que te parió tan sesuda!

La cara dexí en el campo,
me se hinchó llena de flor.
¡Maldicha sea tu madre
que te parió con amor!

La cara dexí en el campo,
me se hinchó llena de arena.
¡Maldicha sea tu madre
que te parió tan morenal

Nuestra carencia de datos y de conocimientos sobre la época, los cauces y los modos de importación de la *alboreá* gitana andaluza al Oriente sefardí nos impide datar con precisión la generación de estas estrofas. Su falta de paralelos españoles, y la documentación abundante de desarrollos paralelísticos similares en el repertorio judeo-español, sugiere, en cualquier caso, que el proceso pudo tener lugar, quizás en el siglo XIX o a comienzos del XX (porque de ninguna de estas canciones hay documentación antigua, ni su estilo parece ser en absoluto arcaico)⁵ en el solar sefardí que dio acogida a la canción. Allí debió desarrollarse, una vez más, un tipo de ampliación paralelística que utilizando palabras de Manuel Alvar, «se da por una clara tendencia hacia las estructuras repetitivas»⁶ bien atestiguada en la tradición sefardí.

Resulta sumamente interesante comprobar, por otro lado, cómo, al pasar de la tradición bajoandaluza a la sefardí de Oriente, ha sido inevitable que el poema experimentase cambios muy sustanciales no sólo en su textura formal, sino también en su configuración simbólica y funcional.

En efecto, la *alboreá* andaluza se hallaba impregnada de un tipo de simbolismo erótico y se entonaba en circunstancias rituales que se han modificado radicalmente en su nuevo escenario sefardí. La alusión al pañuelo tendido en el prado y súbitamente lleno de rosas

Tendí *er* pañuelo '*n er prao*
y me se *yenó* de rosas.
¡Bendita sea la *mare*
que te parió tan *jermosal*

era, en la canción andaluza, una alusión metafórica, totalmente obvia, al rito de desfloración de la novia que se practica tradicionalmente en las bodas gitanas:

Una gitana vieja y experta, la *torera* o *matadora*, en la madrugada de la boda, desflora a la novia con un pañuelo blanco, convenientemente doblado,



que, al desplegarse, da las señas de la virginidad de la desposada en tres manchas sanguinolientas, tal cual tres *rosas*. Cuando se muestra el pañuelo extendido a la concurrencia, estalla el júbilo de la comunidad gitana. *¡Ésta es la honra de los gitanos! ¡Coronarla, coronarla, que se lo merece!*, exclaman. Es el momento en que se entona y se baila la *alboreá*; es el momento en que se coge en volandas a la novia y se la vitorea; se cuelgan al cuello las *toronjas* y se le arrojan almendras confitadas en cantidades verdaderamente industriales; es el momento en que, entonado por el ritmo *¡Olé!, ¡Olé!, ¡Olé!* y el *¡Yeilil, ¡Yeilil, ¡Yeilil!*, un especialista comienza el canto solemne de un romance viejo, pero quizás no tan antiguo como el mismo rito; es el momento en que los asistentes entran como en trance, se rajan las camisas y gritan de pura alegría. La fiesta durará, luego, varios, y a veces, hasta nueve días⁷.

Otras *alboreás* gitanas andaluzas insisten en el tópico de las rosas simbolizadoras del himen femenino que hacen su aparición en el prado (es decir, en el pañuelo con que se desvirga a la novia), y, en ocasiones, también en el de la madre o mujer vieja que debe realizar y certificar la liquidación ritual de la virginidad de la novia:

¡Bendita la *mare*
que *tiê* que *diñá*,
compañerita *rosita* y *mosquêta*
por la *marugâ*⁸!

Dichosa la *mare*
que tiene que dá
rosas y *mosquetas*
por la *madrugá*.

Este pañolito blanco
que amanece sin señá,
antes que amanezca el día
de *rosas* se ha de colmá.

En un verde prado
tendí mi pañuelo;
nacieron tres *rosas*
como tres *luceros*⁹.

El propio Federico García Lorca, en el impresionante romance de *Thamar y Amnón* de su *Romancero gitano*, sobreponía estos motivos tan específicamente gitanos a la escena de la violación de Thamar por su hermano:

Alrededor de Thamar
gritan vírgenes gitanas
y otras recogen las gotas



de su flor martirizada.
Paños blancos enrojecen
en las alcobas cerradas.
Rumores de tibia aurora
pámpanos y peces cambian¹⁰.

El total desconocimiento de este tipo de prácticas y de ritos nupciales en la tradición sefardí debió obligar a reestructurar por completo el trasfondo simbólico de la *alboreá* importada de España. La inevitable pérdida de sus alusiones eróticas y la completa modificación de su circunstancialidad ritual, en un mundo, el sefardí, ajeno por completo a ellas, se vieron de algún modo compensadas por el desarrollo de otras tres estrofas paralelísticas que, aun manteniendo (al menos en lo formulístico) un vínculo poético sutil e inconfundible con la tradición andaluza matriz, han generado, en la lejana Rodas, una canción dotada de una personalidad original, diferente y, sobre todo, castizamente sefardí.

Constatamos así, una vez más, cómo la tradición lírica judeo-española ha mantenido, hasta épocas relativamente recientes, porque la recolección y la poética de todas estas canciones apuntan hacia una tradición no muy antigua, vínculos insólitamente estrechos y profundos con el repertorio lírico español. El misterio y el hermetismo que tradicionalmente han rodeado a los ritos y a los cantos nupciales de los gitanos españoles no han sido, como se puede apreciar, obstáculos suficientes para que los sefardíes no hayan podido beber, también, de esta veta escondida y difícil de la tradición hispana.

NOTAS

- (1) Alberto Hemsí, *Cancionero sefardí*, editado por Edwin Seroussi, con la colaboración de Paloma Díaz-Mas, José Manuel Pedrosa, Elena Romero y Samuel G. Armistead (Jerusalén: The Hebrew University Press, 1995) núm. 138.
- (2) Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, 4 vols. (Sevilla: Francisco Álvarez y Cía, 1882-1883) núm. 1087.
- (3) Suárez Ávila, «El romancero de los gitanos bajo andaluces, germen del cante flamenco», *El romancero: tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, eds. P. M. Piñero, V. Atero, E. J. Rodríguez Baltanás y M^a J. Ruiz (Sevilla-Cádiz: Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989) pp. 563-607, p. 582.
- (4) Téngase en cuenta, en todo caso, que el propio Rodríguez Marín, en sus *Cantos populares españoles* núm. 1085, edita otra canción con los dos últimos versos también similares: «En *er sielo* n'hay faroles, / que todas son *estreyitas*. / ¡Bendita sea la *mare* / que te parió tan bonita!». El propio Rodríguez Marín, en nota a su núm. 1087, llama la atención sobre las analogías de esta fórmula con una canción italiana editada en «Giuseppe Tigri, *Canti popolari toscani*, Firenze, 1869, núm. 253»: «Benedetto quel Dio che t'ha creato, / e quella madre che t'ha partoritito!».
- (5) Los trasvases poéticos tardíos (a lo largo de los siglos XIX y XX) desde la tradición española a la sefardí han quedado suficientemente probados a partir, por ejemplo, de canciones que han sido analizadas en mis artículos «Una can-



- ción popularizante de don Luis Montoto y Rautenstrauch (1851-1929), tradicional entre los sefardíes de Oriente», y «Dos sirenas en el cancionero sefardí», dentro de mi libro *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional (De la Edad Media al siglo XX)* (Madrid: Siglo XXI Editores de España, 1995).
- (6) Alvar, «El paralelismo», *Cantos de boda judeo-españoles* (Madrid: CSIC, 1971) pp. 65-94, p. 74. Desarrollos paralelísticos tardíos o *adaptados* del mismo tipo han sido estudiados en mis artículos «Una canción popularizante de don Luis Montoto y Rautenstrauch (1851-1929), tradicional entre los sefardíes de Oriente», *El Folk-Lore andaluz*, 2ª época, VII (1991) pp. 149-155; «La novia exigente, de unas seguidillas del siglo XVII a «ball rodó» catalán y canción paralelística sefardí», *Criticón* 56 (1992) pp. 41-52; «La canción báquica de *La borracha* en las tradiciones orales lusohispánicas», *Brigantia* XIV (1994) pp. 79-96; «El juego renacentista de *El peral del las peras* en la tradición sefardí de Rodas», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* LXXI (1995) pp. 5-16; «Memoria folclórica, recreación literaria y transculturalismo de una canción: *El mar inabarcable* (siglos II al XX)», *Artes da Fala*, eds. Jorge Freitas Branco y Paulo Lima (Oeiras: Celta, 1997) pp. 87-108; y «De Camoens a la tradición sefardí de Sarajevo: vida literaria y pervivencia oral del villancico de *La marinera*», *Tradición oral y escrituras poéticas en los Siglos de Oro* (Oiartzun: Sendoa, 1999) pp. 14-31.
 - (7) Suárez Ávila, «El romancero de los gitanos bajo andaluces», pp. 581-582.
 - (8) Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles* núm. 1086.
 - (9) Suárez Ávila, «El romancero de los gitanos bajo andaluces», pp. 581-582. Véase además, en Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, la nota al núm. 1087: «En un *praíto berde* / tendí mi pañuelo; / como salieron, *mare*, tres rositas / como tres *luseros*».
 - (10) Federico García Lorca, «Thamar y Amnón», *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*, ed. A. Josephs y J. Caballero (Madrid: Cátedra, reed. 1998) pp. 294-300, vs. 85-92.



ACTAS DEL XXXIII CURSO INTERNACIONAL DE ESTUDIOS FLAMENCOS

HISTORIA, TEORÍA Y ESTÉTICA DEL BAILE FLAMENCO

TERESA MARTÍNEZ DE LA PEÑA

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE JEREZ

En la exposición histórica sobre el flamenco que vamos a desarrollar a continuación, podremos ver las piruetas que envuelven a este baile desde que aparece en la historia completamente desvalido, sin recursos, ante escasos espectadores, hasta ver como se encumbra y llega a escenarios nunca soñados por él, cafés cantantes, tablaos, teatros internacionales. Y entre las fases estelares, baches profundos, de los que parece no va a salir, pero siempre una gran figura -no hay que olvidar que el flamenco es individualista- lo regenera y vuelve a levantarlo.

El origen de este baile es impreciso como toda obra popular. Hay indicios suficientes para suponerle una ascendencia muy antigua, por lo menos algunos de sus componentes lo son. El batir palmas de nuestros bailaores, es el mismo acompañamiento de danzas primitivas que Kurt Sachs en su «Historia Universal de la Danza» agrupó bajo el nombre de «danzas de palmada». Los pitos o chasquidos de los dedos también se observan en viejas culturas como acompañamiento rítmico primario y la tendencia del flamenco a bailar dentro de un círculo de espectadores, nos remite a una posible ascendencia tribal. Sin embargo las formas citadas y otras similares que todavía conserva este baile, deben considerarse solamente como el atavismo de un pasado perdido.

Para nosotros el baile flamenco comienza a tener vida hace aproximadamente unos cientos cincuenta años, cuando aparecen los primeros datos que fundamentan su historia, y en este sentido, está lleno de fuertes contrastes y ambigüedades como puede ser el dilema de su origen, gitano o payo andaluz.

Por los años sesenta del siglo XIX se empieza a tener noticias de gitanos bailando de una forma especial que llaman la atención por sus meneos, su desenvoltura y la gracia que les imprimían. Estaban en las calles, se les veía en los patios, en fiestas organizadas, en juergas, siempre mezclados con otras danzas andaluzas.

La prensa de estos años deja caer de vez en cuando alguna noticia sobre dichas actividades aunque no es muy prolija. En 1859 el diario «El Porvenir



de Sevilla» dice que: «Hay artistas que andan por la calle bailando, por las Sierpes, Gallegos y otras calles principales y concurridas, teatro de sus danzas. Allí se ve bailar al negrito y a la gitana vieja y harapienta ejecutando los lindos pasos del Ole, el Jaleo y el Zapateado». El maestro Otero en su libro «Tratado de Bailes» también habla de una bailarina callejera llamada María Cazuela, gitana por los cuatro costados, que iba por los corrales bailando el Vito y al final de la danza sacaba la pandereta para conseguir algunos ochavos. Era muy graciosa y el mismo maestro cuenta cómo siendo joven, le seguía por las calles y corrales para verla bailar.

Vemos en estas citas y en otras similares, como el gitano está bailando danzas puramente andaluzas tradicionales, el Ole, el Jaleo, el Zapateado que ya le cita Cervantes. El Zorongo, canto y baile popular andaluz del siglo XVIII que Juan Antonio González del Castillo en sus «Sainetes», le identifica como baile de «...gentes de saya corta y redecilla», es decir, boleros. El Fandango y las Seguidillas, bailes nacionales del siglo XVIII cuya actuación se extendía por toda la geografía española, también formaban parte del repertorio gitano de aquella época.

La gestación de este baile se realiza gracias a ese momento clave de exaltación costumbrista por parte de la sociedad andaluza.

Andalucía pasaba en estos años por un «boom» coreográfico extraordinario, quizás el más importante que haya tenido. Una explosión de danzas pululan con gran éxito por todas partes, en ferias, romerías, en festejos locales, en las casas, en corrales de vecindad. El gitano que también participa, sabe aprovechar muy bien el momento. Con la extraordinaria capacidad de imitación que posee, observa, hace y copia, transformando visceralmente lo que imita, dándole una impronta más atrevida y graciosa y así, en pocos años, las danzas populares tradicionales de corte más ingenuo, van decayendo en popularidad mientras el flamenco se alza como la novedad más admirada.

Cuando esta raza advierte que es protagonista en las fiestas donde actúa, comprueba que a los bailes que hace le dan su apelativo de «gitano» y él mismo se siente diferenciado con el curioso nombre de «flamenco», se cierra en su obra con orgullo, se hace dueño absoluto de lo suyo y lo aprendido y se repliega al coto cerrado del barrio y la taberna. Es en esta última, donde se van a perfilar los matices de un baile que todavía no había encontrado su personalidad definitiva.

A partir de una minoría de gitanos que ejercían como bailarines nómadas en danzas de mendicantes, dentro de Sevilla -ciudad que acapara la mayoría de citas de la época- esta raza se había agrupado y residía principalmente en el barrio de Triana, por aquel tiempo arrabal de la ciudad y además, separado por el río. Y aunque le compartía con algunos jornaleros andaluces, ellos estaban en mayoría formando ese clan de raza que fue y sigue siendo una forma de mantener ocultas sus costumbres y defenderse del payo.

Lo mismo sucede en la taberna, no les valía cualquiera. Abundaban en el barrio pero entre ellas, el flamenco busca las más recónditas y a ser posibles que el dueño fuera de la misma raza.



Charles Davillier, viajero que no deja ambiente típico por visitar, nos ilustra sobre una verdaderamente curiosa. Dice que, invitado por un muchacho al que llamaban Colirón, que ejercía de guitarrero en sus ratos de ocio, emprendieron el camino hacia una taberna ubicada en el barrio de Triana donde se bailaba. Cuenta como salieron cuando ya se había puesto el sol, ya que el flamenco siempre se ha manifestado en nocturnidad. Atravesaron el puente de hierro y entraron en Triana. Discurrieron por callejuelas sucias y sin luz, dando vueltas y revueltas hasta llegar a la taberna del tío Miñarro, un gitano de pura cepa. El lugar era pintoresco, por un estrecho pasillo que comunicaba con la taberna se llegaba a un patio rodeado de columnas con viejos capiteles de mármol, una fuente en medio y plantas como única ornamentación, jazmines de olor penetrante, limoneros, naranjos y algunos plátanos de grandes hojas en los rincones. La iluminación se reducía a unos cuantos candiles de aceite colgados en la pared.

Allí, nos cuenta el viajero cómo después del cante, sucesivamente salieron a bailar varias gitanas, interpretando cada una un baile distinto, de acuerdo con la especialidad que dominaban.

Davillier sigue dando pormenores sobre todo lo que ocurría pero no es necesario reproducirlo porque se aleja del tema que nos ocupa.

En realidad en este local, solo se comprueban las manifestaciones que rodean al flamenco: barrio gitano, nocturnidad, aparente improvisación por lo menos del guitarrero, alegría y familiaridad en la fiesta, artistas desinhibidos, y sobre todo tiene el valor de mencionar dos danzas que son baluarte del flamenco primitivo. Una revela la forma de interpretar el tango a la manera gitana y otra aún más importante pues Davillier nos proporciona la primera cita y explicación coreográfica del baile del Zarandeo, danza exclusivamente gitana, muy arcaica, que solo vuelve a encontrarse en las cuevas del Sacromonte en Granada.

Por lo demás, esta taberna tiene el tufillo de recinto profesional muy preparado. Los bancos alineados para el espectador, la presencia y actuación de famosas bailarinas boleras y la extraña comunión de gitanos y payos, la determinan como el primer tipo de espectáculo flamenco organizado al que llamaban «Bailes de Candil», lugar impropio de creación.

Es en esas juergas de tabanco a las que antes aludí, en un ambiente hermético y dentro del espacio propiamente tabernario, muy modesto, sin otro mobiliario que unas cuantas banquetas y una sólida mesa de madera sobre la que baila, donde el clan gitano canta y danza a placer y libre de cualquier formulismo, se expresa en forma natural realizando lo que puede considerarse una creación involuntaria.

De allí sale también lo que será el arquetipo de un cuadro flamenco. Esa bulla de jaleos y palmas, de oles y farfulleos en su lengua, que animan constantemente a la bailaora, se convertirá en rito imprescindible del flamenco. Y es que, el concepto de este arte se basa en la íntima unión de artista y espectador. Las palmas refuerzan el ritmo y lo enriquecen, los jaleos espolean momentos difíciles del baile y dan calor a la fiesta. Todos se sienten cómplices de ese arte oscuro que en definitiva es la juerga flamenca.



En esta primera etapa de formación, se pueden concretar pocos detalles técnicos porque todavía es baile instintivo, personal, sin reglas fijas. Ajustándonos a lo que se ve por las calles, en ciertas fiestas y otras cuantas citas, puede decirse que es un baile propiamente de mujer, de la misma naturaleza que otras formas a las que los etnólogos llaman «danzas de diversión» que se extienden desde oriente hasta Andalucía.

Otras características que pueden señalarse sobre el flamenco en esta primera etapa son: la gracia y el nervio que imprimen las bailaoras, agilidad y destreza en los pies, continuo movimiento de brazos, soltura del talle con la consiguiente torsión formando escorzos, quiebro de cintura y el movimiento agitado que imprime a la falda zarandeándola en todas direcciones. En resumen, una forma agitada que desaparecerá en la segunda etapa.

SEGUNDA ETAPA

A pesar del hermetismo gitano, el flamenco se divulga y en muy pocos años va a haber un cambio sustancial en la manera de hacer y de enseñarle, de forma que en los últimos años del siglo XIX ya se puede hablar de una segunda etapa histórica, sin duda la más importante, reconocida por todos los tratadistas como la Edad de Oro del flamenco.

Por de pronto el radio de acción se extiende a la ciudad. Cualquier taberna ya vale para expresarse libremente y así, José Luis Ortiz Nuevo, recoge de las gacetas de la época en Sevilla, las continuas quejas de vecinos que viven cerca de estos locales «En la plazuela de Villasis protestan porque... a altas horas de la noche cuando se hallan entregados al descanso... se alzan una y mil voces que cantan que se las pelan y a grito herido con acompañamiento de palmas, ole y ¡venga aquí! capaces de despertar a un muerto... tal cante dura hasta la madrugada, y los de la calle Tundidores denuncian el tinglado que se forma en un café»... "un tango de guitarra"... dicen que no les deja dormir en toda la noche y así se suceden las protestas.

Sin embargo en esta segunda etapa que se inicia, ni la taberna ni la juerga van a intervenir en la profunda transformación de este baile porque a partir de ahora, el flamenco pasa de manos del gitano al pueblo andaluz, concretamente vuelve a la fuente donde se inspiró, es decir, a la academia.

Los maestros de baile comienzan a introducir en las fiestas que daban con sus alumnas a un par de gitanas que bailaban las seguidiyas. Por otro lado, en las fiestas de la burguesía ya se acostumbraba a contratar a un bailaor flamenco que alternaba con los bailes populares andaluces, bailados por las muchachas invitadas, acaparando todo el interés.

La afición por este estilo iba en aumento y el maestro de baile es el primero en darse cuenta de ese atractivo que despierta el flamenco en la sociedad, además estaba al día de los trucos expresivos y las variantes con que el gitano transformaba los bailes populares y así, con gran conocimiento de técnica y soltura coreográfica, va a incorporarlos a los bailes de escuela.

Comienza a intercalar pasos nuevos en algunos bailes andaluces con



terminología desconocida hasta entonces, junto al rodazán y los batemanes, ya se habla de desplante, repiqueteo y redobles, nombres genuinamente flamencos que perduran hasta hoy.

La academia es por tanto el taller donde se fijan las reglas flamencas, precisando estilos, creando otros nuevos, manteniendo esa ambivalencia equilibrada de temperamento y reglas que le conforma. Y desde una visión más amplia puede decirse que el maestro en la academia, eleva a categoría de arte a un baile que hasta ese momento era simple diversión.

Pero hay más todavía, las muchachas andaluzas que acudían a ella, se sienten atraídas por la nueva forma y la interpretan conforme a su temperamento, es decir, en forma más refinada.

Los pintores costumbristas nos ilustran sobre el cambio operado. Al baile gitano en ventas y tabernas, que había ocupado gran parte de su obra, añaden ahora sobre los mismos fondos, el prototipo de mujer flamenco-andaluza, de formas abundantes, bien ceñida, envuelta en pañolones de espuma o de Manila, de brazos torneados, lánguidos, las manos bien cuidadas y el pie calzado con chapines presentando la nueva línea de bailaora.

Pero hay otro factor fundamental en la difusión y evolución del flamenco.

A finales del siglo XIX se había extendido por toda España un tipo de espectáculo al que llamaban «Café de Variedades». Era la imitación del Café Concierto europeo donde presentaban toda clase de espectáculos variados, había cantos y bailes exóticos, danzarines indios, chinos, negros americanos introduciendo el fox-trot y las nuevas danzas de salón. En España se añadió a estas variedades un número flamenco y tuvo tal éxito que en poco tiempo este género desbancó al resto de las atracciones y llenó todo el programa. Desde entonces se popularizó el nombre del Café Cantante.

El lugar nada tenía que ver con los antiguos Bailes de Candil. Era un local donde se cobraba la entrada, toda la parte baja la ocupaban los clientes sentados en bancos con mesas de madera aisladas. Al fondo se alzaba el escenario, una tarima alta cuyo suelo estaba hecho con tablones de madera por lo que a partir de entonces se llamó a los artistas «bailaores de tablao». Las paredes estaban adornadas con espejos y ya en época avanzada se instalaron unos palcos en la parte alta donde las bailaoras alternaban con los clientes.

Llegó a ser un lugar muy popular, se iba allí a oír cante y a ver una danza que encandilaba al pueblo y a bastantes burgueses que acudían de tapadillo a estos locales.

Nunca se encontraron los flamencos mejor que sobre aquella tarima de madera. Sentados en media luna, a merced de todas las miradas, un contrato en el bolsillo, bailando para gentes enteradas que bajaban de los cortijos o venían de los pueblos, en aquel tiempo lejano. Un público enardecido, con navaja en ristre para defender el arte de tal o cual bailaora. Pícaros, rufianes o simplemente campesinos que por encima de todo exigían calidad y así salieron los mejores bailaores de la historia, la Macarrona, la Malena, Lamparilla, Antonio el de Bilbao, la Cuenca, Gabriela Ortega, dejando cada uno



su huella en la historia flamenca.

Analizando los datos más elocuentes de la documentación existentes podemos decir:

1º El estilo evoluciona hacia una mayor majestad.

2º Existe más precisión en el ritmo.

3º La técnica se hace más compleja con la consiguiente dificultad para los bailaores, de forma que cada artista se especializaba en una o dos formas de danza.

4º El baile flamenco se extiende a los dos sexos de forma generalizada y por igual.

5º Se acentúan las diferencias entre el baile de mujer y el de hombre.

El baile de mujer se hace más reposado, se centra el interés en brazos y cabeza mientras los pies marcan suavemente, es lo que llamaban «bailaora puntera» que tanto alabaron los tratadistas de la época. Y combinando con estos movimientos lentos, los brazos se elevan altos, por encima de la cabeza mientras las manos giran desde la muñeca en suaves torsiones para acentuar aún más la línea expresiva de los brazos.

Los movimientos violentos del cuerpo son raros. En esta época se introduce la bata de cola y apenas mueven la falda que no se levanta casi del suelo. Se cuenta que cuando bailaba Rosario Monje «La Mejorana» en el café de Silverio, algunos espectadores acudían pronto para coger sitio delantero y verle siquiera dos dedos por encima del tobillo y al final se iban sin conseguirlo.

La nota fundamental del baile de mujer en esta segunda etapa es la majestad en su figura junto al garbo y el tronío, cualidades que representó como nadie Pastora Imperio.

Por el contrario, el baile de hombre introduce una mayor actividad en los pies. El zapateado viene a ser la parte dominante, pero a pesar de las numerosas citas que señalan esta particularidad con palabras tan expresivas como «...verdaderos encajes de bolsillos» o "dificilísimas escobillas", no alcanzaron el virtuosismo y agilidad actuales.

Como nota común a los dos sexos se pueden señalar los mínimos desplazamientos por la escena, el hombre quedaba plantado en un punto fijo del escenario, con gallardía, elegancia y sobriedad en la figura marcando sus zapateados, la mujer hacía sus filigranas punteras alternando con pequeños paseos en círculo, siempre muy limitados.

El número de bailes que se cita es superior al de la época anterior, con la nota curiosa de aparecer bastantes nuevos al tiempo que se pierden otros primitivos. La rondeña y el zorongo, por ejemplo no vuelven a ser citados hasta avanzado el siglo XX, y el polo, afirman los que conocieron el ambiente que no llegó a bailarse.

El zapateado sigue sobreviviendo con una fuerza extraordinaria ordenando sus pasos en escala ascendentes de velocidad, se exigía una sonoridad limpia y precisa. Se dice que fue el Raspao quién le orientó en una línea flamenca que ha llegado hasta nuestros días.

En la misma línea, se crean otros dos bailes zapateadores: la farruca y el



garrotín. La primera era un baile lleno de gravedad y estatismo, con llamadas como de baile grande, su música era lenta y profunda. En cambio el garrotín era un baile de chufla, de gesticulación y gracia.

Las alegrías que han quedado como el baile más representativo del flamenco, las soleares representa el dolor contenido y por último el tango, representaba la gracia, con pasitos menudos y un sombrero con el que jugaba la bailaora constantemente.

TERCERA ETAPA

FLAMENCO TEATRAL

En la segunda década del siglo XX el flamenco entra en un nuevo engranaje mucho más complejo que el vivido anteriormente. Su actividad se multiplica participando en la mayoría de los movimientos del arte y las costumbres. Se le ve en los teatros de Variedades cuando estos espectáculos daban sus últimos coletazos, participa en fines de Fiesta de los teatros y en las zarzuelas y años más tarde es protagonista en el llamado Teatro Flamenco. Se instala en los Tablaos, nueva institución flamenca que se mantuvo veinte años en la brecha. También participa en Festivales, en Concursos, en las Salas de Fiesta y en el Cine, con bailes sueltos, en «cortos» o bien en films dedicados completamente a él.

Pero lo que caracteriza a esta etapa moderna, que llega hasta los años setenta, es la aparición del flamenco en el teatro formando Compañías y lo que es totalmente original, la creación de un Ballet flamenco.

Es un momento importante que sitúa nuestro baile a la altura de los grandes Ballets europeos pero también es un momento difícil para el flamenco tradicional. El gran salto escénico que da le transforma por completo. Deja de ser un baile individual para convertirse en colectivo, con ello pierde espontaneidad. Pierde también el acompañamiento de guitarra que se sustituye por orquesta y tiene que subordinarse a un argumento, lo que le resta libertad de expresión.

La compensación que recibe de la parte culta es una escenografía que adorna y ampara su acción y luces que producen efectos sorprendentes.

El cómo se llegó a esta nueva concepción del flamenco es una consecuencia de la vida intelectual y artística de la época. No se sabe por qué el mundo culto de París tenía puesta su mirada en la danza, quizá por la presencia de los Ballets rusos de Diaghilev. Lo cierto es que en París encontraron nuestros bailarines las ideas de renovación.

Entre todas las actividades flamencas de esta época, sin duda la más importante y fundamental es la creación de un ballet flamenco; por tanto esta etapa debe centrarse en dicha actividad.

El 15 de abril de 1914 se estrena en el teatro Lara de Madrid una obra llamada «Gitanerías» cuya figura principal era Pastora Imperio, acompañada por su hermano Victor Rojas y la bailaora María Albaicín. No se especifica a



que género pertenecía, simplemente figuraba como un fin de fiesta a la compañía titular del teatro, siguiendo la costumbre de rematar la obra con un baile. Pero de acuerdo con la composición musical y otras características, era propiamente un ballet, cuidadosamente preparado, ya que la escenografía estaba a cargo de Nestor de la Torre, uno de los mejores decoradores de teatro, además de pintor vanguardista, y el libreto era de Gregorio Martínez Sierra.

Aquella fue la primera representación de *El Amor Brujo* de Manuel de Falla, que pasó inadvertida para la crítica y el público, quizá por su sencillez al figurar de una manera tan secundaria.

A partir de entonces, la representación de esta obra será una constante, todos los bailaores-bailarines ofrecerán su versión hasta la actualidad.

La primera en seguirla fue Antonia Mercé «la Argentina» que hizo un estudio exhaustivo de la música y se inspiró en el baile de los gitanos del Sacromonte de Granada para realizarla. En 1925 estrena la obra en el Trianon Lyrique de París con un éxito de público y crítica que hace decir a Fernández Cid «una versión deslumbrante» pero lo mejor que pudo oír la artista fue aquella frase lacónica y rotunda de Manuel de Falla: «Usted y el Amor Brujo son una misma cosa».

Inmediatamente después, todos los bailarines destacados la siguieron, Vicente Escudero estrenó el suyo en 1926 en el Trianon Lyrique, la Argentinita en 1933 en el teatro Español de Madrid; de Mariemma dicen las crónicas que lo había bailado a los diez y siete años pero su obra reconocida la estrena en 1947 en la Opera Comique de París. Pilar López estrena su *Amor Brujo* en Madrid pero no llega a saberse si era la coreografía de su hermana presentada como un homenaje a su memoria. Antonio Ruíz Soler también estrenó la suya en época muy avanzada.

La obra, desde luego, tenía todos los condicionamientos para perpetuarse ya que musicalmente era perfecta para ballet flamenco. Llevaba ritmos de zambra y bulerías en la Danza de Fuego, de tanguillo en la Danza del Terror y el tango salpicaba algunos compases.

Pero hay que volver a Antonia Mercé «la Argentina» para conocer su obra cumbre, la que va a revolucionar todo el mecanismo de la danza española llevándola por caminos más internacionales. Esta bailarina no había puesto su mirada únicamente en el ballet. Hay otro género de baile que ha sido menos estudiado y sin embargo ocupa un lugar importante en las compañías. Me refiero a esas danzas cortas que por su variedad estilística no tiene apelativo concreto. Se las llama «danzas de concierto», «de recital», «solistas», son obras cortas de compositores nacionalistas españoles que a diferencia del ballet, se interpretan a piano y no siguen un argumento. Están basadas en el virtuosismo de los pasos, siguiendo puntualmente las variaciones de la melodía.

Pues bien, la Argentina había puesto su mirada en ellas porque su objetivo no era hacer una gran obra sino mejorar toda la danza española. Quería hacer un espectáculo variado totalmente español donde cupiera el flamenco tradicional pero también el flamenco estilizado.



Sobre esta idea, en 1929 la Argentina estrena en la Opera Comique de París la primera «Compañía de Bailes Españoles». Llevaba en su primer repertorio dos pequeños ballet, uno «El contrabandista» con música de Oscar Esplá, libreto de Cipriano Rivas Cherf y el otro totalmente flamenco llamado «Juerga» con música de Julián Bautista y libreto de Tomás Borrás. Junto a ellos presentaba «Sonatina» de Ernesto Halffter y «Triana» de Albeniz que fue la que obtuvo más éxito de público y crítica.

En este tipo de danzas de concierto Vicente Escudero realizó obras verdaderamente vanguardistas, muy originales en cuanto a la música con la que mantiene un reto a lo largo de toda su carrera. En los primeros años no puede conectar con el compás flamenco y más adelante desafía a la música escrita. Así pues, las piezas de recital las compuso sobre su propio ritmo interno, un conjunto de sonidos de zapateado, palmas, castañuelas de metal y el chasquido de las uñas. Así montó «Ritmos sin música» y «Bailes de vanguardia». Llegó incluso a bailar a ritmo de dos motores de distinta intensidad. En este sentido se puede decir que fue el artista de aquella época con más inquietud por buscar formas nuevas.

Mariemma en este tipo de danzas de solista, siguió la línea de la Argentina, incluso hay quien dice que su forma de bailar era muy parecida. Desde luego tenía en común, que las dos habían partido de la danza clásica para integrarse luego en la española.

Carmen Amaya también bailó sobre música orquestal, en estas obras el paso de danza estilizado que más aplicó fueron los destakes, pero el ímpetu de su naturaleza poderosa no pudo someterse a formas blandas y entre un destake y otro, lo que hacía era auténtico flamenco.

Argentinita tenía un baile abierto, claro, de formas equilibradas, la figura armónica, justo lo que demandaba este tipo de danza pero su vocación estaba puesta en el flamenco y así, casi todas sus obras se orientaron hacia él. Paradójicamente la última danza que interpretó fue «Capricho Español» que estaba en el concepto de danza estilizada.

En Pilar López también se advierte la pasión que sentía por el flamenco pero aborda todo tipo de danza con la misma lucidez. El número y variedad de coreografías que realiza es incalculable interpretando a todos los compositores de música nacionalista española, pero sus obras mejores son totalmente flamencas como «Los Caracoles», la primera versión que se había hecho sobre este tipo de baile, estaba lleno de flamenquería y acento madrileño a la vez. «La Caña» fue otra estampa flamenca inolvidable, un duo entre Alejandro Vega y ella prototipo del flamenco estilizado, quizá la mejor obra que se ha visto sobre este estilo.

El espectáculo de Rosario y Antonio por su forma de recital, era el más indicado para desarrollar estas danzas. Su técnica era depurada sobre una danza ágil, muy suelta, llena de vitalidad. Los pasos bien engarzados en coreografía llenas de arte donde la gracia sevillana asomaba por encima de las normas clásicas, en el mismo «Zapateado» de Sarasate, de un virtuosismo extraordinario, se percibían aquellos destellos innatos. Lo mismo que Pilar, agotaron todo el repertorio de la música española nacionalista junto a ro-



mances andaluces de pura tradición.

Otros bailarines les sucedieron como Luisillo, María Rosa, Roberto Iglesias y José Greco marcando cada uno su personalidad.

BALLET FLAMENCO CONTEMPORÁNEO

Durante treinta años el ballet español había permanecido invariable en cuanto a orientación formal del espectáculo ya que las aportaciones que ofrecía cada director, no afectaban a su base estructura.

Eran muchos años manteniendo una línea técnica que se distanciaba del cambio operado en otras formas de danza y también en la sociedad. El ballet español trabajaba sobre formas gastadas, se empobrecía y digamos, se acartonaba repitiendo los mismos planteamientos.

Como reacción al evidente deterioro de formas gastadas, va a haber un cambio espectacular en la manera de hacer ballet flamenco. Se añaden nuevos elementos tan atrevidos que en algunos casos será difícil precisar si lo que estamos viendo es danza o teatro. En realidad nada de esto es extraño. Es simplemente que el flamenco se acerca a la corriente mundial contemporánea de hacer espectáculos donde se funde teatro, danza, luz, color, mimo, sonido y otros componentes sin subordinarse unos a otros sino dándole el mismo rango artístico.

Mario Maya, Antonio Gades y José Granero forman la vanguardia de esta etapa contemporánea. Los tres pertenecen en sus comienzos al clasicismo anterior pero rompen con él cada uno a su manera.

Con el estreno de «Bodas de Sangre» y «Camelamos Naquerar» de Antonio Gades y Mario Maya respectivamente, estrenadas en 1974 y 1976, se abre sin lugar a dudas la etapa contemporánea del ballet flamenco que llega a nuestros días.

La primera innovación se advierte a la hora de elegir el libreto. Frente al contenido amable de ballets anteriores que remataban casi siempre con un buen final, ahora se eligen textos llenos de dramatismo, en la mayoría de los cuales se envía un mensaje social de injusticia, marginación o sátira de costumbres anticuadas. La obra culminante de esa apetencia trágica es «Amargo» de García Lorca, dirigida e interpretada por Mario Maya donde aborda la premonición de la muerte. Hay que decir que esa tendencia es internacional.

La escenografía es de una austeridad espartana, aunque no parece ser consecuencia del argumento sino que también recoge formas teatrales implantada con anterioridad fuera de España. Se utilizan entramados de madera al descubierto o cualquier símbolo esquemático aludiendo al contenido de la obra, o un fondo de cortina negra simplemente, sobre el cual se juega como adorno con las siluetas de los mismos artistas. Sobre una estrecha tarima al fondo del escenario se alinean los músicos, cantaores, palmeros y en algunos casos los mismos bailarines, perfilando su estampa como un cuadro de gran belleza plástica. Esta composición es la que más se prodiga y persiste hasta hoy.



En cuanto al mobiliario, prácticamente no existe, solamente la silla y a veces la mesa que se utilizan, no como ornamento sino como función. De formas rudimentarias, muy sencillas nos trasladan a la taberna o el «cuarto» de los primeros flamencos.

La luminotecnia discurre por caminos de oscuridad durante todo el ciclo. Desde aquella farruca de Antonio Gades, presentada en el teatro de la Zarzuela de Madrid, donde su traje negro y la cortina se fundían en la penumbra de una escena sin focos, solamente escuchando el aire solemne, lentísimo de una guitarra marcando la farruca, hasta la última representación de Joaquín Cortés en el teatro Apolo en el año 1995, donde todo el espectáculo se resuelve en las mismas circunstancias, son muchos los ballets que han seguido idéntica forma.

Otros se inclinan por luces inquietantes de tonos rojizos como «Carmen» de Antonio Gades, aunque todos, al final del espectáculo iluminan el escenario para dar paso a las bulerías y otros bailes festeros.

El vestuario también da un giro completo, se saltan varias décadas para entrar en la moda actual. En la mujer la falda se acorta o visten trajes largos de seda con caída, mientras el hombre viste vaqueros y camiseta o lleva traje de pantalón y americana, tocándose a veces con el sombrero flexible de los años treinta.

En temas costumbristas andaluces, desaparece la exuberancia de volantes que había permanecido intacta, dejando solamente uno al borde. Introducen el delantal como prenda altamente popular y como símbolo del primer vestuario flamenco siempre hay un mantoncillo que se enrosca al cuello o se anuda en la cintura. En el hombre se sustituye el traje corto por pantalón de pana o camisa.

Hay más realismo en la acción, los movimientos son totalmente expresivos, los brazos se abren ampliamente y abandonan las formas redondas, se buscan perfiles, sobre todo en el hombre, sustituyendo a los escorzos. La relación de pareja es más directa, hay escenas intensas muy bien realizadas como en «Bodas de Sangre» la lucha con bastones y navajas.

La mujer es la que más se libera, realiza los mismos pasos abiertos que el hombre así como el zapateado y lo hace con gran desenvoltura, incluso en distintas versiones coreográficas de «Carmen» de Gades, la acción llega a ser agresiva. Hay tres intérpretes que marcan la pauta de esta nueva forma: Cristina Hoyos en los bailes junto a Gades, Manuela Vargas en «Medea» y «El Sur y la Petenera», Merche Esmeralda en «los Tarantos» de Felipe Sánchez; presentan una forma angulosa de brazos, manos abiertas de drama, fuerte zarandeo de la falda, una acción violenta desconocida hasta ahora donde la interpretación teatral se funde estrechamente con la danza.

Mediada la década de los ochenta hay una gran proliferación de ballets donde la intención del artista es avanzar más y más en novedades coreográficas. Se multiplican los estilos, se introducen nuevos temas que marchan en paralelo junto al prototipo descrito que persiste.

José Granero marca el hito de creación avanzada ya que concibe la idea de hacer un ballet flamenco sobre una tragedia griega y lo realiza en «Medea» de Eurípides. De este difícil proyecto sale una obra que ha tenido categoría de



«fundamental» en la historia del ballet flamenco, lo mismo que fue «El Amor Brujo» y el «Sombrero de Tres Picos» de Manuel de Falla.

Divide el escenario en planos superpuestos, a cada baile le da el suyo aunque a veces se funde cuando la acción es más intensa. Presenta escenas deliciosas de folklore andaluz y de flamenco junto al crepitar de la tragedia en Manuela Vargas. Sin embargo no distorsiona, hay un encaje cerebral bien estudiado que conduce al éxito de la obra. La música de orquesta y guitarra de Manolo Sanlúcar son la culminación de este ballet.

El barroco vuelve a aparecer en «Don Juan» de José Antonio, cuyo primer cuadro muestra un carnaval al modo veneciano lleno de color y movimiento sobre una coreografía muy adornada y en «El Cachorro» alcanza el máximo de fantasía escenográfica. Es una leyenda popular relativa a ese famoso cristo sevillano y la acción se desarrolla alrededor de una gran cruz tendida en el escenario que en el último momento, en su apogeo dramático, se eleva imponente en vertical con el cristo crucificado.

También en esta etapa resurge la forma de recital en Cristina Hoyos y Blanca del Rey que ofrecen cuadros sueltos donde tocan todos los palos del flamenco.

La innovación más interesante del ballet contemporáneo es sin duda alguna, la introducción, al hilo de la trama, de un baile gitano sin escuela. La Argentinita ya lo había hecho por los años treinta en «Las Calles de Cádiz» donde añadió a su compañía a las tres mejores bailaoras flamencas de café que bailaron sus números sueltos, pero aquello fue un inciso que no se volvió a repetir hasta la época que tratamos, quizá fuese un revulsivo a la escenificación tan barroca y estilizada. Uno de los mayores aciertos en este sentido, se encuentra en la versión que hace Rafael Aguilar de «Carmen». En un momento preciso toda la trama del ballet se paraliza quedando en negro y en una esquina, bajo un foco cenital de luz amarilla, una gitana canta y baila arranques de tango, con tal fuerza expresiva natural que se lleva los mayores aplausos.

También en los «Tarantos» de Felipe Sánchez abunda el baile gitano de acuerdo con el tema que interpreta la compañía, y en un momento dado, saca a bailar a pequeños gitanillos que son la guinda de aquel acto.

Las nuevas figuras que se acercan al ballet flamenco como Joaquín Cortés, Antonio Canales y Sara Baras traen todavía más aires de renovación, de forma que ya puede hablarse de otra etapa completamente actual a la que se ha dado en llamar «Las nuevas tendencias».

ÚLTIMAS TENDENCIAS

Es difícil precisar donde comienza otra nueva etapa creativa del baile flamenco porque no hay un ballet concreto que lo marque como ocurrió en la anterior, con la obra de Antonio Gades y Mario Maya. Hay una evolución continúa plena de novedades que, para sistematizar su estudio, vamos a situar en la década de los noventa.



Esta década es aún más prolífica que la anterior en cuanto a producción de ballets y más atrevida en todo lo que supone «acción de danza» y «puesta en escena». Digamos que es un peldaño más del nuevo estilo que ya puede considerarse como el flamenco actual.

En cuanto a su forma teatral, la nueva década presenta un tipo de espectáculo que ni es Recital ni llega a ser Ballet propiamente dicho, atendiendo al significado que se dio a esta palabra desde su creación hasta hoy, la cual entrañaba gran complejidad técnica y artística. La compañías eran estables, lo cual aseguraba la calidad del espectáculo, y el coreógrafo siempre era un maestro de larga experiencia.

En los años noventa hay plena libertad sobre esos puntos. En general, hoy las compañías se forman con un pequeño número de bailarines, a veces solo dos que son protagonistas y en otras no llegan a diez. Atendiendo a la nomenclatura tradicional, a este conjunto debería llamársele «grupo».

Otro aspecto que choca es la precariedad escenográfica en obras que atienden por «ballet», y asombra aún más, la nueva inclinación a formar compañías eventuales que son pasajeras y efímeras.

Claro que da lo mismo el nombre y duración de un espectáculo, lo importante es que se baile bien. Pero esta nueva forma tiene dos lecturas: por un lado el flamenco amplía sus posibilidades de expresión, atiende a mayor número de bailarines, les facilita la entrada en el teatro, única forma de manifestarse hoy día. Se brinda la posibilidad de llegar a ser solistas a buenos bailaores que antes arrastraban su arte por ventas y tabancos y ocupaban el último puesto de un elenco teatral del que nunca salían.

La segunda lectura muestra la parte negativa. La fiebre por el teatro o mejor dicho, por dirigir compañías flamenco-teatrales, lleva a bastantes figuras que ciertamente sobresalen en la danza, a crear la suya. Pero transformar un concepto de baile y hacer un montaje teatral, es muy difícil y así, de estos directores noveles, a veces salen obras magníficas, mientras que otras son mediocres e inmaduras.

Hoy siempre se va a un espectáculo flamenco con duda de lo que se va a encontrar, porque no hay referencias que lo avalen.

Por otra parte cambia el concepto de espectáculo integral flamenco. Va siendo costumbre que cuando se alza el telón o en intermedios, el espectador se encuentra con un grupo musical que le deleita con una obra de jazz, un solo de violín o flauta clásico que nada tiene que ver con lo flamenco, lo andaluz, ni siquiera español.

Cuando se presenta al comienzo, puede interpretarse como introducción al espectáculo, pero cuando el solo musical aparece intercalado entre el baile, no hay forma de encontrarle sentido si no es el de abreviar el tiempo de danza.

Estas consideraciones nos introducen en el tema de la música que alumbró al flamenco actual. Música que inspira al baile, motor del movimiento armónico, creadora de formas y estilo de danza.



LAS NUEVAS TENDENCIAS DE LA MÚSICA

El baile flamenco es propicio a recibir cualquier tendencia musical y fundirse con ella, el sistema es fácil, deja a un lado la melodía y se aferra al ritmo. Así lo hizo por los años cincuenta con la rumba catalana y hoy lo repite con las nuevas tendencias.

Creo que fue Kiko Veneno el primero que introdujo el flamenco-fusión. A partir de entonces, por los años ochenta era frecuente ver en un espectáculo flamenco a un pequeño conjunto musical compuesto de flauta, violín y contrabajo que interpretaba su música. Era solo una audición porque cuando empezaba el baile la orquesta callaba y la bailaora era acompañada únicamente por guitarra.

Hoy el bailar se ha familiarizado con ese estilo y recíprocamente esa música se ha adaptado en cierto modo al baile, de forma que juntos pueden componer un espectáculo flamenco.

Sobre ello voy a hacer una breve consideración.

Cuando el baile se acompaña con guitarra la bailaora manda, cuando la música es orquestal, es ella quien se tiene que adaptar y necesariamente lo hace forzando la danza.

Alarga un paso, prolonga una actitud o solamente bracea al compás de la melodía mientras los pies esperan el ritmo bailable. La danza se empobrece en cuanto a su integridad flamenca, y es que se baila sobre una música de ritmo libre cuya característica es la improvisación. Es un reto para el bailar que en todo momento debe ir ajustado a compás con pleno dominio sobre él.

De la nueva música la más apetecida por el baile es el «mestizaje», es decir, la fusión con el son cubano al que como dije antes, está acostumbrado.

Una de las novedades que trae la nueva música es la introducción del «cajón» como instrumento de percusión, que sirve para reforzar el ritmo y realmente lo consigue porque es fuerte y sonoro. A veces incluso reproduce literalmente los sonidos que realiza el bailar en el zapateado de forma que podría entenderse como un zapateado «a dos».

Los cajones en cierto modo vienen a sustituir la función de las palmas, pero en forma más rudimentaria porque éstas, además de señalar el ritmo básico, están llenas de matización, tienen musicalidad, es un arte vivo que refleja la sensibilidad musical del que las toca. Nunca ahogan la acción del baile sino que le inducen y miman. Cuando se canta, o se marca el zapateado, se hacen «sordas» para no incomodar. Es una lástima que vayan desapareciendo, se han perdido las palmas gaditanas que eran un prodigio de musicalidad flamenca; todavía quedan las de Jerez, esa cantera del flamenco que inexplicablemente queda en pie.

En cuanto a la técnica de la danza hay que decir que entre ésta y la música hay una relación directa y así las alteraciones de la última son reflejos de lo que va a suceder en la primera, es decir, que el baile va a sufrir una profunda transformación.

En esta época la acción coreográfica, es decir: qué pasos, cuando y donde se utilizan, es de una versatilidad impresionante. Cada nuevo espectáculo



trae una novedad caprichosa, bien sea de forma o de estructura. Da la impresión de que el coreógrafo pone sobre un damero una serie de pasos flamencos que mueve y coloca a voluntad, juega con ellos eludiendo la conexión indisoluble que tienen.

De ahí que en la década de los noventa no puede hablarse de creación en su sentido estricto sino de mezclas. No hay una disciplina específica que unifique. Todo lo más, puede hablarse de varias tendencias las cuales llevan el sello de la irregularidad.

Hay otro aspecto que debe tratarse por la novedad que presenta y el peligro que entraña.

Desde la creación del ballet español ya comenzó a introducirse cierta clásica en su hacer. Posturas refinadas que tanto valoraba el teatro, se estiraban puntas, se levantaba la pierna en forma estudiada, se cuidaba la posición del cuerpo, erguido, y las evoluciones transcurrían con armonía de ballet, pero esto hace mucho tiempo que quedó asimilado.

Lo insólito es que a la sombra de un espectáculo flamenco se interprete un número totalmente clásico que nada tiene que ver con el tema. Yo diría que es una intromisión inadecuada porque violenta la obra. Hoy se pasa de un ritmo trepidante como es el flamenco a cadencias melódicas de adagio o preludio. El bailarín da un giro copernicano a su danza. Por ejemplo, ese andar flamenco de paso corto, airoso y entonado, firme sobre la suela de sus tacones, se vuelve etéreo sobre la media punta, todo su cuerpo cambia.

Y es que hoy todos los flamencos, antes de serlo, se educan durante muchos años en la disciplina de ballet clásico -la mayor parte de primeros artistas de esta época han salido de la Escuela del Ballet Nacional-. El clásico es una disciplina universal y apasionante que para el bailarín-bailaor es otra forma necesaria de expresarse.

En cuanto a lo que podríamos llamar flamenco tradicional, en esta época evoluciona hacia una gran complejidad técnica y mayor celeridad. A velocidad frenética no solo se sucede el baile sino que se repite insistentemente cada grupo tradicional, de forma que se ve cierre tras cierre y lo mismo en los desplantes. Se acabó el flamenco reposado, hay violencia, a veces contenida y otras expresada abiertamente. No hay lugar para la gracia que exige sosiego y apostura. Solo hay tiempo de hacer.

Es un flamenco que desorienta al aficionado y arrebató a la mayoría del público nuevo en este arte.





SEMINARIO «EL ROMANCERO Y EL CANTE»

DE LA LÍRICA TRADICIONAL AL CANTE FLAMENCO

MANUEL NARANJO LORETO

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE JEREZ

LA LÍRICA TRADICIONAL

El debate planteado desde mediados del siglo pasado en torno al origen culto o popular de gran parte de nuestra lírica tradicional abrió una brecha en el conocimiento de nuestra raíces lírico-musicales. Tal discusión puso de manifiesto en qué condiciones se encontraba el estudio de estos géneros, el lírico y el musical, ya que no podemos entender la evolución de uno si no hemos examinado previamente la línea marcada por el otro, de ahí que esta conferencia lleve implícita las dos disciplinas.

El discurso se revelaba a través de dos corrientes muy definidas, una la de los que postulaban que nuestra lírica tradicional o popular, también cabe decirlo, eran obras de carácter culto y que de ninguna manera el pueblo podía ejercer el derecho a ser creador de este género, mientras que la corriente opuesta, menos radical, abogada por un estadio intermedio. Así pues Menéndez Pidal señaló que *la poesía tradicional, hoy tan mal comprendida por algunos críticos que sólo quieren ver en toda obra de arte la creación de un artista único, nos ofrece, entre los múltiples problemas que suscita, el de su renovamiento constante, renovamiento que la caracteriza y la define.* (MENENDEZ PIDAL, 1951:131).

La renovación léxica o verbal para Menéndez Pidal era el recurso más sencillo y apremiante de cuantos tiene el pueblo para su propia evolución lírica y hasta musical.

Un ejemplo de renovación podía ser el siguiente texto:

Quien tiene pena no duerme
y yo siempre estoy durmiendo
(Tientos: Popular)

Duerme quien duerme
y no quien penas tiene
(Vocabulario de Correas p. 338^a)



Quien amores tiene
¿como duerme?
Duerme cada cual
como puede.
(Villancico de Juan Vásquez)

Existe por tanto una dualidad creativa, la lírica popular se ha sustentado sobre dos soportes, las obras de origen culto que se han mantenido más o menos intactas gracias al medio por que el circularon, el formato escrito.

Mientras que por otra parte el pueblo ha utilizado como vehículo la tradición oral, medio en el que la música y la lírica transita de manera caprichosa, no atendiendo a modelos sistemáticos ni a la rigidez que cualquier pauta de origen culto pudiera formular.

Esta moda obedecía al carácter popularizante que muchos autores habían seguido. Instaurada durante el Renacimiento, y hasta bien entrado el siglo XVII, se tienen muchos testimonios escritos de esos cantares. Cancioneros poéticos y musicales, pliegos sueltos, obras de teatro, colección de refranes, tratados de diversa índole, conservaban por centenares los minúsculos y deliciosos cantarcillos y a veces algunas de las estrofas con las que solían cantarse en las aldeas y en el campo. (FRENK ALATORRE 1987: V)

Así, la investigadora mexicana Frenk Alatorre señala que esa misma moda que nos regaló los textos los había transformado, añadiendo elementos de nuevo cuño, retocando, recreando. «No se trataba de copiar canciones, sino de utilizarlas, de aprovecharlas como materia prima», «al cultivarlas, las cultivaban», «la poética popular se amalgamaba de muy diferentes maneras, con la culta», porque «adoptar es adaptar». (FRENK ALATORRE: 1987^a : V).

Las obras que entran dentro de la cadena de transmisión oral son objeto de renovación constante, en las que el texto tiende a redefinirse, raramente por extensión y normalmente por reducción, como es el caso de muchos romances en Andalucía. He aquí un ejemplo de transmisión oral de un tema renacentista en la tradición oral moderna arcense que se ha visto reducido a ocho hemistiquios, diferenciándose de otras versiones que superan los veinticuatro.:

Tras, tras, que a la puerta llaman, tras, tras, yo no puedo abrir.
Tras, tras, si será la muerte, tras, tras, que vendrá por mí.
Al subir las escaleras una negra sombra ví;
me cogieron de la mano, me apagaron el candil,
Mientras más me retiraba, más se acercaba hacia mí;
me cogieron de la mano, me llevaron al jardín,
-¡Ay Dios mío de mi alma! ¿qué es lo que me pasa a mí?
Tuve sábanas de rosas y almohada de jazmín.
(PIÑERO Y ATERO 1986 : 43)

Este texto recogido en Arcos de la Frontera es una excelente muestra de esa redefinición, aquí «se nos muestra como un excelente ejemplo de hasta



qué punto la reducción, llevada a extremo, conduce el romance al terreno de la canción lírica, al tiempo que ejemplifica también cómo la tendencia transmisora de la selección -por los caminos de la reducción, simplificación, de la eliminación y de la creación- llega a configurar un poema nuevo, completamente distinto del original del que procede. (PIÑERO Y ATERO 1989 : 476)

Esta adaptación parte de que en el amplio catálogo de piezas líricas muchas están desgajadas de su obra original. Este fenómeno que en términos romancísticos se ha venido a denominar como fragmentarismo, no es nada nuevo ya que esta forma de concebir la exposición de un cantar, en pleno siglo XVI fue moneda común, porque lo que se pretendía era que el cantarillo, copla o romance fuese ágil, dinámico y que calara hondamente en el receptor, en este caso el público.

Esto viene a explicar que en el corpus flamenco, el romancero de los gitanos y las distintas variantes de tonás son los únicos ejemplos que puedan tener elementos de canción narrativa. Mientras que los demás textos que aparecen en el cante flamenco son composiciones sueltas, también separadas en muchos casos de otras piezas de carácter lírico, pero sin la evolución propia del relato romancístico, donde existe un eje central, un nudo o historia que tiene un desenlace, que es a fin de cuentas lo que el público reclama.

Al hilo del texto anterior esto lleva a plantearnos por lo menos si la seguriya gitana del repertorio de Silverio que aparece en la primera colección de Machado tiene alguna relación con este romance, dice así:

Una noche e trueno
Yo pensé morí,
Como tenía una sombra negra
Ensima e mí
(MACHADO, A. 1881 : 199)

En la lírica flamenca una de las cuestiones que siguen siendo artículo de fe es el origen del amplio corpus de composiciones líricas. Quede claro que no voy a desentrañar las verdades y mentiras de este género, y creo oportuno trazar una línea divisoria entre los cantes más arcaicos del modelo gitano-andaluz y los llamados de tradición folklórica.

Por razones de tiempo y espacio no se van a tratar todos los cantes, pero sí el periplo nos llevará a los estilos más representativos de nuestro arte, exceptuando los cantes que pertenecen al tronco común del fandango, porque al ser este un modelo melódico con un fuerte sustrato de origen folklórico, es lógico que contenga un caudal lírico más variado, ya que su proceso de transmisión es tremendamente versátil y diversificado, lo cual permite una tendencia a procesos «contaminantes».

REFERENTES HISTÓRICOS

Cabe la pregunta de si la lírica de tipo popular tiene referentes en la poesía medieval. En parte sí, sólo que al cambiar de estatus social cambia de



signo. Un ejemplo claro está en los zéjeles, que constituyen un modelo floreciente de poesía popular en los siglos XV y XVI, aunque no el único, porque éste da paso al villancico, ese otro modelo que permite que las fuentes populares viertan gran parte de su caudal.

El Siglo de Oro marca una pauta en la creación y recreación literaria de lo popular, su mayor exponente sin duda alguna es Lope de Vega por su profusa obra, tremendamente variada en los estilos y temas, y plagada de elementos populares. Poseía una audacia que le llevó a someterse en menor medida a los modelos poéticos dominantes, a diferencia de sus contemporáneos.

Aunque a decir verdad el primero de los poetas que hace de la poesía tradicional letras para cantar es Gil Vicente en pleno siglo XV

Finalizando el siglo XVI y en los primeros decenios del siguiente, esa imitación de la poesía popular se practica de modo sistemático, hasta el punto de que se ha llegado a hablar de una escuela semipopular. Así a la materia y estilos de carácter folklórico se unieron en dosis variables, elementos procedentes de la lírica culta.

No obstante hay que decir que a pesar de la fecunda obra de Lope de Vega, en la tradición flamenca no podemos decir de momento que se hallen piezas relevantes de este autor, pero nos parece acertado hacer mención al Fénix, porque de una manera u otra su universo sí ha sido impulsor y generador de esta «cultura», la que se ha venido a tratar como semipopular.

Quevedo, Góngora, Calderón de la Barca y un largo número de poetas que constituyeron el siglo dorado, ninguno estuvo ajeno a esta moda.

Este uso también llegó a los músicos que fueron incorporando a su repertorio canciones, letrillas y romances, haciendo las delicias de un público que no sólo exigía un buen soporte lírico sino además un mejor vehículo musical. El género se vio engrandecido gracias a la música.

Los siglos postreros no quedaron atrás en la adaptación de lo popular, teniendo a su favor ya un corpus enorme, gracias al ingenio creador de las grandes firmas de nuestro siglo dorado.

He aquí un excelente referente:

Como van y vienen
las aguas del mar
Así son las penas que me están matando
que no pueo más.
(Seguiriya popular)

(ORTIZ NUEVO, J.L.: 1988 : 20)

Que mis penas parecen olas de la mar
porque vienen una quando otras van

Margit Frenk en su Corpus de la Antigua Lírica Hispánica, nos señala los orígenes de este precioso texto con apenas dos estrofas:

Fuentes A: ensalada «Antona, Juana, Belisa», «Quinto Quaderno de varios romances...», Valencia, 1597 (Cancionerillo de Munich, nº 79); B «Segundo



Quaderno de varios romances...», «Valencia, 1598 (Pliegos Pisa, pp 23 s); C: Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 3890, f. 101 v. (sf Séguedilles, nº 142) D: Cancionero de Estrada, f.27, (FRENK ALATORRE: 1987 b:381) entre otros, sigue la autora mexicana mencionando a Quiñones de Benavente, establece las correspondencias con Tirso de Molina en su obra «Los amantes de Teruel» y nos recuerda que Rodríguez Marín recogió un canto popular que dice de esta manera:

Las penitas que yo siento
son cual olas del mar
unas penitas se vienen
y otras penitas se van.
(RODRÍGUEZ MARÍN: S. XIX: t.398)

En Argentina existe otra copla idéntica.

Mis dichas y mis desdichas
son cual las olas del mar
mis desdichas, las que (se) vienen
mis dichas, las que se van.

Como se puede comprobar el tema de la pena, la angustia que asola al ser humano en un caudal formidable para la creatividad literaria, y no es nada casual ni anecdótico que esta letra esté imbricada en el contexto de las seguriyas. Además hemos de tener en cuenta que en el catálogo de correspondencias que nos ha señalado la investigadora mexicana, este texto se solía interpretar como seguidillas, modelo que ha servido de base métrica a nuestra quejumbrosa seguriya.

LA SEGUIDILLA MODELO MÉTRICO

La formula estrófica denominada seguidilla es una de las que mayor arraigo tiene en nuestro cancionero flamenco. Lo que hasta la fecha apenas se ha demostrado es si la seguidilla de carácter musical entra en el universo flamenco. Podemos aseverar a ciencia cierta que esa variedad musical aparece, como ya comenté en mi artículo dedicado al flamenco y folklore en el número uno de Revista de Flamencología aunque no dentro del ámbito melódico de la seguriya y sí en el de la bulería. (NARANJO LORETO 1995:)

Dormía un jardinero
a pierna suelta
Dormía y se dejaba
la puerta abierta.

(ZAMACOLA XVIII-XIX)



Mi amante es pajarero
me trajo un loro
con las alas doradas
y el pico de oro
Ay mare, mare
yo creí que llovía
y agua no cae

En las fuentes de origen culto encontramos la pluma de Briceño autor clásico, que tiene en su repertorio la conocida copla::

Por la calle abaxo
ba el que más quiero;
no le beo la cara
con el sombrero.
(FRENK ALATORRE : 1987:1091)

Son composiciones que entran de lleno en el universo sonoro de nuestra bulería manteniendo la métrica y su contexto melódico original, o sea el de seguidilla, con la única salvedad de que se someten al molde rítmico buleaero. La acepción más común para la seguidilla dice que ésta se construye en estrofa de cuatro o siete versos en combinaciones de pentasílabos y heptasílabos, existe otro tipo de seguidilla denominada chamberga, que es de estribillo irregular de seis versos asonantados rimando el primero con el segundo, el tercero con el cuarto y el quinto con el sexto; los impares constan generalmente de tres sílabas.

En el ámbito musical cabe destacar que ya Cervantes las cita en diversas obras, en especial en sus «Novelas Ejemplares» aquella que relata las desventuras de Carriazo en la almadraba de Zahara de los Atunes. Un relato extraordinariamente descriptivo que permite no pocas reflexiones, en torno a los procesos de tradicionalización que adopta un texto o una melodía, dice así:

...»No os llaméis pícaros si no habéis cursado dos cursos en la academia de la pesca de los atunes. ¡Allí, allí, que está en su centro el trabajo junto a la poltronería! Allí está la suciedad limpia, la gordura rolliza, el hambre pronta, la hartura abundante, sin disfraz el vicio, el juego siempre, las pependencias por momentos, las muertes por punto, las pullas a cada paso, los bailes como en bodas, las seguidillas como en estampa, los romances con estribos, la poesía sin acciones. Aquí se canta, allí se reniega; acullá se riñe, acá se juega, y por todo se hurta...»

Pedro de Echevarría también citó a Cervantes en su obra «La Canción Andaluza», y aludió a que el autor del Quijote hablaba de la clase de versos que ya se usaban entonces en Candaya, y a los que ellos llamaban seguidillas, en cuyo baile dice:» allí era el brincar de las almas, el retozar de las risas, el desasosiego de los cuerpos y, finalmente, el azogue de todos los sentidos.

(ECHEVARRIA BRAVO: 1960: 36)



Se tiene conocimientos de la utilización de bailes de seguidilla en muchas poblaciones andaluzas. Los gitanos solían bailarlas y cantarlas, dándose el caso de interpretación en los días de Corpus, aunque se suelen confundir baile de gitanos con los de seguidilla.

Este género gozó de gran aceptación en el siglo XVII, con la presencia de maestros en el arte de la danza, en cuyo repertorio aparece la seguidilla, pero es en el XVIII donde se constata la presencia de importantes escuelas de baile en las que tenía especial atención el baile por seguidillas, baste recordar las excelentes escuelas boleras de Madrid, Valencia y Sevilla, esta sofisticación del género en su elaboración se dota de tintes academicista.

Este parece ser el momento en que la seguidilla y la «hermética» seguiriya empiezan a distanciarse, pero es justamente cuando se hace común la inclusión de piezas musicales de carácter andaluz en los sainetes y entremeses. (CARO BAROJA).

La seguiriya puede constar de tres versos, denominada por algunos cantaores con el nombre de corridas, de cuatro que es la más común y hasta de seis y por lo general cuando se convierte el tercer verso en endecasílabo, ya que los demás van en octosílabo, este tercer verso para su reconversión se suele apoyar en una muletilla o bordón, también muy común en el género jotesco.

Hay una cuestión que debería merecer nuestra atención y es la relación tan íntima que tiene la seguidilla y la endecha, dos formas estróficas que pueden plantear equívocos por cuestión de matices. En este punto la endecha nos plantea una interrogación, su marcado carácter dramático casi trágico que nos apunta claramente a la fisonomía de la seguiriya. Creo que el estudio exhaustivo de la seguiriya a través de estos dos metros, podría dilucidar grandes lagunas que existen en el universo de este genuino cante.

Pero no podemos concebir la seguiriya sin su paisaje sonoro, que no se puede excluir, ya que es complementario para nuestra investigación. Ya se sabe que la tradición oral es un río de muchas aguas que se renuevan a cada paso. Dicho lo cual y atendiendo a lo comentado anteriormente en torno a la endecha y la seguidilla, éstas se articulan melódicamente de formas varias. Existía la costumbre entre los judeo-españoles para memorizar los textos, bien de carácter litúrgicos o del ciclo de la vida, de anotar en una esquina de la hoja, *se canta con la melodía de tal canción*. Esta costumbre también se encontraba en ciertos cancioneros, esto viene a cuento porque ciertos metros se han ido amoldando a esquemas melódicos prefijados y esto ha ido permitiendo un mayor arraigo de ciertas melodías en detrimento de otras.

Musicalmente hablando no podemos asegurar que haya una influencia de la seguidilla en la seguiriya, en principio porque aunque los patrones rítmicos puedan ser los mismos, es decir juegan bajo la ambigüedad entre compases de 3/4 y 6/8, o de otra manera, establecen una subdivisión ternaria o binaria de cada compás, su ámbito melódico no es similar. José Romero Jiménez decía que aún siendo formas musicales de gran severidad rítmico métrica, ofrecen en sus interpretaciones, una también equívoca medida, porque sus características cadenciales finales de cada tercío, suelen ser



apoyaturas personales de interpretación que permite al cantaor expresarse con más libertad. Y sigue diciendo el recordado José Romero que en estos cantes, la doble y obligada regla de abrir y cerrarse se hace sin tener en cuenta el número de compases.

En principio no se revela un desarrollo melódico común, aunque no quiera decir que no lo haya, ya que podemos encontrar multitud de seguidillas con tonadas distintas y pudiera darse el caso de que algunas tuviera componentes comunes.

Lo cierto es que hasta la fecha las seguidillas, en gran medida, son un género musical cuya estética difiere de la expresiva seguriya. En dos palabras como dice Quevedo en su obra "Perinola", «Una d'ellas: -¡Para mí!; otra: -¡Para nosotras! otra dijo: -¿Es la seguidilla para todos alegres, / para mí, triste'?».

He aquí una muestra de las correspondencias que puede tener un texto de seguriya:

Darle la limosniya a un pobre
dársela por Dios
porque venía
que el chorrorrito viene mal herio
der má de amó
(Seguriya de Manuel Cagancho)

Limosniya'r pobre
dársela por Dio,
qu'er probesito
biene mar jerío
der ma de amó.
(Rodríguez Marín, Cantos nº 1786)

Estos dos textos que son idénticos tienen correspondencia con una pieza del Cancionero musical de Palacio y dice así:

Lo que demanda el romero, madre
lo que demanda no ge lo dan.

A las puertas de su amiga...

Probablemente estas estrofas carecerían de sentido si no acudiéramos al Cancionero llamado «Flor de enamorados» impreso en el siglo XVI que nos ofrece una variante muy interesante, que define el transito entre la pieza del Cancionero de Palacio y la seguriya de Cagancho.

A este pobre romero,
muerto de amores por vos,
señora, dadle por Dios.



De momento sólo esta claro que poseen en gran medida los mismos patrones rítmicos y líricos y queda por demostrar su parentesco musical.

LAS TONÁS

Sin duda alguna junto al romance, el grupo de tonás forman uno de los puntos más confusos del género flamenco, porque mantienen unas estructuras melódicas arcaizantes aún no desveladas. Desde un punto de vista musical en las tonás la interválica de inicio, o primeras notas de ataque, resultan características porque incluye distancias cortas, bien de segunda o tercera. Esto permite al cantaor organizar en su mente un molde o recinto tonal o modal cómodo y acorde con sus aptitudes vocales, que le imprimirá seguridad a su ejecución ya que en los cantes sin guitarra suele ser harto difícil por la ausencia de acompañamiento melódico. Su característica musical está encuadrada en los estilos monódicos y se la incluye dentro del grupo de los cantes de tipo salmódicos, o sea de los cantes que se ejecutan sin guitarra.

En cuanto al romancero es uno de los pocos vestigios que tenemos de la baladística en el ámbito flamenco, muy documentado y perfectamente referenciado, como así también ocurre con las tonás en sus distintas variantes, con la diferencia de que los textos romancísticos se sustentan en formas estróficas bien definidas, mientras que el metro de la tonás es muy heterogéneo. Esto sin lugar a dudas permite, musicalmente hablando, que el ejecutante pueda trazar la línea melódica con más reposo. Este tipo de cante se articula bajo patrones rítmicos alternantes y fluctuantes, o sea 6/8 y 3/4, lo que nos pone de manifiesto la parentela con la seguiriya, y aunque su estructura rítmico-métrica es muy imprecisa, también es aplicable la particularidad en la apertura y cierres de las mismas. En el caso de los romances el molde rítmico puede ser variado, en algunos casos indeterminados, y en otros es similar a la soleá.

Del largo catálogo de tonás que nos relató Machado, muchas se denominan por la temática que tratan o probablemente por sus primeros versos, costumbre muy arraigada en toda la tradición folklórica musical hispánica. García Matos pudo recoger cuatro estrofas de la «Toná del Cerrojo» en Extremadura. Esta misma cuarteta se recogió en los años cuarenta en la provincia de Salamanca, y está catalogada como canto de bodas. Es obvio que al no poseer la melodía flamenca de la toná no es posible tal comparación, aunque cabe la pregunta de si en todo ese corpus de tonás no habría más de una que perteneciera a la tradición folklórica con ciertas particularidades de adaptación al ámbito flamenco.

Es de tener en cuenta las consideraciones efectuadas en su día por García Matos, con referencia a un análisis comparativo entre martinetes y ciertas canciones de ronda de Extremadura.

Lo que sí es patente es que en el contexto de este palo las de referente carcelario son las más representativas, entre otras cosas porque en general dan cuenta o referencia de hechos que han sucedido. Un ejemplo claro es la toná del Puerto que tan magistralmente nos demostró Luis Suárez Avila. Gran parte de este modelo de cante hunde sus raíces en la historia.



Un texto de toná muy simbólico es aquel que dice:

Sacan a cincuenta hombres
de adentro e la Carraca
Y er trabajo que le dieron
Fue sacá pieras de l'agua.
Y a la señá Comandanta
E lastima que le dio
Mandó que lo relebaran
y lo sacaran ar só.

Esta copla nos revela sin ningún tipo de duda que las ordenanzas dictadas en el reino contra malhechores de toda índole, en el arsenal de la Carraca se llevaban a efecto, contando con la mano de obra de presidiarios y vagos. Curiosamente en un formulario de 1776 en el que se incluye *las ordenanzas de su majestad para el gobierno económico de sus reales arsenales de marina* se establecen las diferencias entre presos y vagos, siendo este último uno de los delitos de los que se acusaba a los gitanos, pero hay un detalle a mi modo de entender algo curioso, el gobierno de estos arsenales estaba a cargo de un comandante de arsenales, un cargo muy específico en la marina y que sólo podían conocer los vinculados a la marinería y los condenados.

LA SOLEÁ

La soleá es uno de los modelos de cantes con mayor capacidad para adoptar y adaptar, su contexto melódico. A simple vista nos parece muy marcado por las estructuras flamencas, pero un estudio pormenorizado de cada estilo, nos revelaría que esta expresión flamenca suelen beber en distintas fuentes.

Uno de sus esquemas métricos más usuales se basa en la cuarteta asonantada, constituida por cuatro versos asonantados, donde riman en asonante los pares, quedando sueltos los impares, siendo este modelo uno de los más usados en la tradición musical de este país. Éste es uno de los primeros vínculos con los canales no flamencos, de ahí que sea relativamente fácil la aparición de letras que pertenecen a otros contextos melódicos. Su esquema rítmico se articula de modo alterno en base al fluctuar de su ritmo en 3/4 y 2/4.

El modelo transitorio entre la soleá y la bulería estriba en la soleá de tres versos o solea corta, probablemente la más arcaica de todas, asonantes el primero y el tercero y suelto el segundo.

La soleariya suele iniciarse con una palabra en representación de un verso que suele ser de tres o cinco sílabas y el resto de los versos juegan en octosílabos. Demófilo definía al primer verso como un añadido para buscar el asonante con el último verso, no es de extrañar que algunos intérpretes utilicen la soleariya como remate en una soleá por su configuración estrófica.



En la soleá, un estilo dúctil, maleable y sin temor a equivocarme permeable a otros géneros, su estructura métrica rítmica esta familiarizada con las cantiñas, alegrías, mirabrás, romeras, caracoles, bulerías y bulerías por soleá y a diferencia de los cantes sin guitarra y seguiriyas, sí suele ajustarse al número de compases.

Esta versatilidad no sólo radica en su propia construcción métrica, también en pequeños detalles de carácter melódico.

He aquí una muestra de esa versatilidad con correspondencia en otros géneros.

Agua menuita yuebe
Pronto caeran canales
Abreme la puerta sielo
Que soy aquer que tu sabes
(Demófilo : sin año : 109)

Esta copla recogida por Demófilo en su colección escogida tiene correspondencia con la ensalada «Esta es boda y esta es boda», así como con el auto "Fiestas Reales". En Aragón se encuentra una letra casi idéntica, así como dentro del repertorio de los sefardíes de Marruecos, como canción de bodas con el título de «Ay, dile si bien me quieres».

AUTORES

Soy como aquel que vive en el desierto
del mundo y de sus cosas olvidado
y a descuido veis donde le ha llegado...
(Juan Boscán, Soneto LXXIV)

Una atenta lectura de este soneto de Juan Boscán en sus primeras estrofas nos podría recordar esa preciosa toná:

Soy como aquel buen viejo
que está en medio del camino
yo no me meto con naide
naide se meta conmigo
(Machado Álvarez : 1881 : ??)

O este otro verso del salmantino Cristóbal De Castillejo:

Viendo pues que presumían
tanto de su nueva ciencia
dijéronles que querían
de aquello que referían
ver algo de la experiencia;...



Que nos trae al recuerdo una preciosa soleá atribuida a Mercé La Serneta.

Presumes que eres la ciencia,
yo no lo comprendo así
porque si la ciencia fueras
me habrías comprendido a mí.

Y hasta podríamos preguntarnos si tiene algún punto en común, el que dos autores coincidan en una idea en contextos geográficos y temporales totalmente distintos. No es nada nuevo, la poligenia es un factor de riesgo que puede tener la obra de un artista, esa coincidencia puede haber llegado a un punto conclusivo por caminos distintos. Cuando oímos en voz de agrupaciones como Ketama:

Abujita y alfileres
se lo claven a mi novia
cuando la llamo y no viene.
(Machado Álvarez : 1881

No llegamos a dimensionar por los caminos que ha surcado un texto como éste y por ello resulta un agravio cuando se ven firmadas letras tradicionales a nombre de determinados artistas, intérpretes o productores del mundo del disco.

Este pequeño viaje que hemos realizado en torno a la lírica tradicional y su imbricación en el mundo flamenco sería incompleto sin detenernos en los autores.

Esta parada y fonda en el mundo de autor es de obligatorio cumplimiento, porque desde hace cerca de ciento cincuenta años se han ido atribuyendo letras a autores anónimos cuando en realidad se podía saber a ciencia cierta el nombre el autor. O todo lo contrario, textos de autores que se han pasado de mano en mano y la firma ha llegado a ser anónima.

Examinando los cancioneros desde Machado, Lafuente y Alcántara, Melchor de Palau, pasando por el de Balmaseda, se detectan las obras de autor.

De Ferran y Fornies:

Voy como si fuera preso;
Etrás camina mi sombra,
elante mi pensamiento.

Fue recogida como tradicional, así como ésta que viene de Rafael Montesino, que es autor contemporáneo y que aún vive, y no esta registrada a su nombre.

Que nadie se llame a engaño,
todo el que vive por dentro
por dentro se va matando.



Sin embargo se le atribuye a este poeta un texto que él mismo asegura no haber compuesto y que en el XXIV Congreso de Arte Flamenco fue objeto de discusión, ésta es la copla:

Sentaito en la escalera
esperando el porvenir
pero el porvenir no llega.

O en el caso de Balmaseda que se nutre de otros autores, revelándonos al final del libro que algunas piezas de las presentadas probablemente no sean del mismo, he aquí una muestra de ese tránsito de lo tradicional a la obra de autor.

Pierde el perro y pierde el pan
Quién da pan a perro ajeno.
Yo no te he daído a tí el pan
Pa no perdé más que el perro.
(MACHADO ÁLVAREZ : 1881:70 y 103)

Como aqué refrán que dise
Pierde er pan y pierde er perro,
Así me susée a mí
Con una nobia que tengo.
(MACHADO ÁLVAREZ : 1881:103)

No es tuyo, no le echés pan.
Que perderás pan y perro
como lo dice el refrán.
(BALMASEDA : 1881:91)

La práctica de copiar, imitar o falsear una obra ya se estilaba en el siglo XVII. Quevedo en "El Buscón", dice que los farsantes hurtaban comedias, aparentando escribirlas, por cobrar 300 ó 400 reales. El mismo Lope de Vega fue víctima de tales saqueos. El actor Cristóbal Santiago Ortiz se quejó de esos hurtos a las obras del Fénix por aquellos «Granmemoria y Memorilla», asiduos espectadores, que solían aprenderlas de oídos, rematándolas a su particular entender. (DELEITO Y PIÑUELA:1988:215:)

Un atenta mirada a los créditos discográficos en el seno de la música popular española nos revelaría que tales atribuciones se han llevado a efecto sin ningún tipo de escrúpulos.

Hora es de que se dignifique también el flamenco desde esta perspectiva. La investigación flamenca tendrá que virar hacia otros mares si no desea anquilosarse y dar el merecido reconocimiento a quien se lo merece.

La sociedades de autores no sólo deberían registrar las músicas, los textos y los arreglos musicales, sino que su empeño también debe centrarse en la investigación de las verdaderas fuentes, con el único empeño de dar «al Cesar lo que es del Cesar». Esta sería una excelente vía de investigación.



Las raíces de nuestro arte más genuino, probablemente no habrá que buscarlas en un contexto eminentemente flamenco. Creo que el planteamiento suscita un reto, esa búsqueda nos ha de acercar a otras disciplinas que permitan una valoración objetiva y contrastada del flamenco y su entorno.

Con las aportaciones de estos otros elementos llegaremos a configurar la verdadera fisonomía de nuestro arte.

BIBLIOGRAFÍA

- BALSAMEDA MANUEL (1881) Primer Cancionero Flamenco Colección «Se hace camino al andar» Ed. Zero S.A. Reedición 1973
- CARO BAROJA, J. Ensayo sobre Literatura de Cordel
- DELEITO Y PIÑUELA, J. (1988) También se divierte el pueblo. Alianza Editorial Nº 1351
- ECHEVARRIA BRAVO, P. (1960) La canción andaluza II «Segundo trabajo» Centro de Estudios Históricos Jerezanos
- FRENK ALATORRE, M. (1987) Corpus de la antigua lírica hispánica (siglos XV y XVI) Castalia
- MACHADO ÁLVAREZ, A. (1881) Colección de Cantes Flamencos. Ediciones Demófilo Madrid 1974
- MACHADO ÁLVAREZ, A. (sin fecha) Cantes Flamencos. Colección escogida Biblioteca El Motín Sevilla
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1953) De primitiva lírica española y antigua épica Col. Austral.
- ORTÍZ NUEVO, J.L. (1988) Setenta y siete seguiriyas de muerte.
- PIÑERO, P. y V. ATERO (1986), Romancerillo de Arcos de la Frontera, Cádiz, Diputación Provincial-Fundación Machado.
- PIÑERO, P. y V. ATERO (1989), «El romancero andaluz: a la búsqueda de sus rasgos diferenciales» en Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero 1987 Fundación Machado-Universidad de Cádiz.
- RODRÍGUEZ MARÍN F. (18??) Cantos Populares Españoles. Tomo 3
- ROMERO JIMENEZ, J. (1996) La otra historia del Flamenco Vol. 1 Consejería de Cultura-Junta de Andalucía. Centro Andaluz de Flamenco
- VV.AA. (1986) Antología de la lírica renacentista. Edición de Susan Espie, Plaza & Janés Clásicos Nº 43
- VV.AA. (1997) XXIV Congreso de Arte Flamenco. Sevilla 1996. Actas Fundación Machado



VV.AA. (1981) Poesía Lírica del Siglo de Oro. Edición de Elías L. Rivers.
Ediciones Cátedra nº 85

VV.AA. Revista de Flamencología Nº 1. Cátedra de Flamencología

OBRAS DE CONSULTA

BLAS VEGA, J. y RIOS RUIZ MANUEL Diccionario Enciclopédico Ilustrado
del Flamenco

GARCÍA-POSADA, M. (1984) Poesía «Lope de Vega»

«Clásicos» Plaza & Janés

GUTIÉRREZ CARBAJO, M.

MANZANO ALONSO, M. La Jota como género popular. Editorial Alpuerto





SEMINARIO «EL ROMANCERO Y EL CANTE»

EL FRAGMENTISMO EN EL ROMANCERO DE TRADICIÓN ORAL ENTRE LOS GITANOS DE LA BAJA ANDALUCÍA.

LUIS SUÁREZ AVILA

CÁTEDRA FLAMENCOLOGÍA

En esta misma Cátedra, aunque en la calle de Quintos, en agosto de 1973, tuve la oportunidad de esbozar la misma cuestión que hoy me trae aquí. Si bien, en aquella ocasión, es verdad que todo se quedó en intuiciones y en conclusiones empíricas de un investigador bisoño, pero que hoy sígo suscribiendo en toda su esencia.

Es verdad que los estudios sobre poética del Romancero oral, desde esos años hasta ahora, han ido desmenuzando razones y hallando soluciones a muchos problemas y por qués que, ni siquiera, eran planteados por aquellos entonces.

La teoría de la tradicionalidad de don Ramón Menéndez Pidal, sin ser abandonada del todo, ha ido matizándose y la noción de apertura de los textos romancísticos ha ido afirmándose de la mano maestra del Profesor Diego Catalán. Con sus dos y definitivos volúmenes sobre el «Arte poética del Romancero oral» se han reunido y puesto al día muchos de sus trabajos dispersos y alguno nuevo en los que ha sistematizado el estudio de los textos abiertos de creación colectiva y la memoria, la invención y el artificio en el Romancero oral. Con ello, nos ha proporcionado el espejo donde mirarnos y el necesario bagaje para tratar, con toda propiedad, los textos de la tradición oral. Por lo pronto se ha definido, dentro de lo posible, qué es el Romancero de tradición oral moderna «como una realidad autónoma que interesa, no sólo por la información que proporciona o que de él pueda extraerse para entender mejor el Romancero de los siglos XV o XVI, sino que interesa en sí mismo». Apoyar la diacronía del Romancero en los actos recitativos o cantados de un romance por un sujeto transmisor, comparándolos con textos literarios, aprehendidos en cancioneros y en pliegos del siglo XVI, carece de base. Cada una de las manifestaciones efímeras o parciales de una obra literaria tradicional no es un poema en sí, «pues el poema de que son manifestación —dice Diego



Catalán—, solamente existe en la memoria colectiva y sólo es recuperable mediante el conocimiento de una pluralidad de estos actos orales en que se hace perceptible». La creciente atención por folcloristas, etnógrafos, sociólogos al Romancero de tradición oral ha afectado a la investigación de campo, indefiniendo, aún más, los límites de este género, prosigue escribiendo el Prof. Catalán. Para ellos cualquier texto, da igual que haya sido aprendido de un ciego cantor, de una hoja volandera, de una publicación escolar de tiempos de la República, de un libro de texto de E.G.B., de un texto implantado por la labor cultural de la Misiones Pedagógicas o por la actividad renacionalizadora de Falange Femenina, lo tiene como un texto procedente de la multisecular tradición cultural o de la comarca». Y ésto no es así. Es más, se han perpetrado traiciones conscientes a la tradición oral adaptando y adoptando textos incluso ajenos a la tradición oral gitana, a los que les han aplicado, además músicas. Tal es el caso de los bienintencionados logros, pero manifiestos pastiches, que, de la mano del excelente guitarrista Manolo Parrilla, han tenido cabida en los anuales discos de una cercana entidad de crédito, que por cierto nos patrocina, con el título de «Así canta nuestra tierra en Navidad», o , en el caso, por ejemplo, de José Mercé incorporando un texto inexistente en la tradición oral gitana como es «Lanzarote y el ciervo del pie blanco», en uno de sus discos. Ni siquiera requieren esta precisión el «Romance en noche de cabales» de Curro Malena o las múltiples copias miméticas que se han hecho, por cualquier imitador, de los discos de Antonio Mairena, que salieron al mercado desde 1959 hasta los años ochenta. También incluso debe repararse en la producción del propio Antonio Mairena y separar los romances que proceden de la tradición que podríamos llamar atípica, que no es la tradición inmediata (portador-informante a receptor-transmisor), sino mediata (portador-informante a recolector y, de éste, a receptor-transmisor), como «Bernardo al pie de la torre+Bañando está las prisiones» (en Columbia, 1959), «El Conde Sol» (o «La Condesita» o «La boda estorbada»), de «La gran historia del cante gitano-andaluz», o el de «El Conde Niño» o «La Virgen y el ciego», «Lo caminos de hicieron...», «Las tres cautivas»... Esos los recibe Antonio Mairena de la tradición mediata, es decir, de los que yo había recogido, en Sevilla, a Miguel Niño «El Bengala» o a Pepe Torre, y se los doy. Hay, por tanto, en la obra de Antonio Mairena distintos romances que le llegan de lo que yo llamo la tradición «atípica» mediata. En cambio, hay otros grabados por Mairena, por ejemplo, el que titula de «la Princesa Celinda», que es «Zaide, por la calle de su dama», que tiene seis hemistiquios de una versión recogida por mí a Miguel Niño, pero el resto, los ha obtenido de forma libresca (del «Romancero», de don Agustín Durán, comunicado por Estébanez Calderón, y así puede comprobarse), como él mismo manifiesta en sus «Confesiones»: «Pero puede dar con la letra y arreglarla».

Otros romances son de la propia mano de Mairena o procedentes de versiones facticias, como «La pérdida de Alhama», de «Flor Nueva de romances viejos» de Menéndez Pidal. A estas versiones mairenísticas, no hay que prestarle atención alguna desde el punto de vista textual, aunque en el orden musical son impecables.



La tradición oral discurre por unos cauces que le prestan su propia garantía de supervivencia. La tradición oral fluctúa, se mueve y sobrevive en variantes. Su autor «es legión», como escribió don Ramón, parafraseando el evangelio de San Lucas.

Así pues, no debe confundirse la verdadera tradición oral, con la atípica, mediata, o la espuria.

Deben, por tanto, separarse esas producciones artificiosas, de las de la tradición oral, increíblemente lozana y muy antigua, que se conserva en el seno de muy contadas familias gitanas de la Baja Andalucía.

Si el epicentro de este fenómeno se halla en El Puerto de Santa María y, desde allí, irradia a otros pueblos y ciudades, no tiene otra razón de ser que la inmensa gitanería que se forma en torno a los condenados a galeras, en época en que el Romancero está en todo su apogeo, e incluso en tiempos en que se produce su existencia soterrada. El Puerto, desde el siglo XVI y aún antes, es base e internadero de las galeras reales de España y en ella están la Capitanía General de la Mar Océana y la Capitanía General de las Costas de Andalucía. Los gitanos, por el sólo hecho de serlo y, sobre todo, por la necesidad de gente para el remo, son condenados, por pragmáticas reales, desde principios del XVI hasta tiempos de Felipe V, en el XVIII, a penas que iban desde seis años a diez años de galeras, lo que constituía una verdadera «muerte civil». A El Puerto acude una serie variopinta de personajes, personas y personillas en torno a la flota: desde Andrea Doria, el Duque de Fernandina, el Príncipe Filiberto de Saboya, Miguel de Cervantes, proveedor de galeras, don Luis Carrillo Sotomayor, poeta cordobés y cuatralbo de las galeras, hasta los forzados y un sin fin de gentes que pulula y se asienta en esa ciudad. Así, no es de extrañar, que se constituyan dos nutridas gitanerías en El Puerto: una, en torno a las calles de la Rosa, Santa Clara, Lechería, Rueda, Espíritu Santo... y otra, en torno a las calles Victoria, Pozos Dulces, Chanca, Curva... Son estos dos asentamientos los más numerosos que se observan en los siglos XVI y XVII en toda Andalucía la Baja. El fenómeno no es extraño. Un paralelismo actual puede observarse con el famoso penal portuense, sobre todo en la época de la posguerra, en que las familias de los presos se van a vivir al propio Puerto de Santa María, por estar cerca de sus padres y hermanos reclusos.

Desde muy antiguo, los gitanos han cultivado el Romancero. Se observa que no sólo han practicado una especie de juglaría, lo que, al fin y al cabo les ha reportado un medio de vida (recuérdense las citas de Cervantes, de Vicente Espinel o de Pedro de Salazar Mendoza), haciéndolos entrantes en las casas de los señores, cantando romances «en tono correntío y loquesco» y en donde se fingían los Infantes de Lara, fingimientos que tendrían su letra y su música, sino también adoptando el nombre y apellidos de héroes del Romancero. Tal es el caso de los Bernardo del Carpio, gitanos, que he encontrado en partidas de matrimonio, bautismo, entierro y en otros documentos, en toda la Andalucía la Baja. Su identidad con las rebeldías de un héroe que gasta su vida reclamando al rey Alfonso El Casto la libertad de su padre, el Conde Sancho de Saldaña, les hace adoptar incluso su nombre, desde el siglo XVI.



Y es que, en memoriales desgarradores, gitanas proles enteras, han reclamado a los sucesivos reyes la libertad de sus padres, maridos y hermanos, presos en las galeras de El Puerto.

Un Romancero de tipo épico e histórico, distinto del folclórico que se conserva entre la gente rústica de cualquier región, es conservado por esta casta de gitanos asentados. Miguel de Unamuno, en unos versos, escribe que «Sólo el agua que está queda florece». Y es que solamente entre los gitanos sedentarios de un pequeño núcleo se da y se conserva esta costumbre de cantar romances viejos.

Es cierto que, junto al Romancero viejo, cultivan el nuevo, e incluso hacen incursiones, bien que medidas, en el Romancero de cordel. Pero lo ruedan y trasiegan por los cauces de la tradición oral, de forma que, sorprendentemente, conservan algunas versiones únicas y temas inusitados.

Desde el XVII, se ha observado, además, que junto al cultivo de los romances, estos gitanos inauguran una etapa, llamémosle «aédica». Al lado de Bernardo del Carpio, de Carlomagno, del Marqués de Mantua, del Conde Grifos Lombardo o del Cid, va naciendo una poesía narrativa que constituye una verdadera epopeya gitana.

De su paso por las galeras van dejando, en las tonás, auténticos retazos líricos — ¿mejor épicos?—, de sus desdichas. El repertorio conservado es amplísimo y más debió serlo en su tiempo:

Santa María de Regla,
amparo de presidiarios,
socórreme, porque vengo
a galeras por diez años.

Para los hombres se han hecho
los grillos y las cadenas,
cárceles y calabozos
y presidios y galeras.

En el banco donde yo 'staba,
solito me entretenía
en contar los eslabones
que mi cadena tenía.

Si las lágrimas que lloro
me se golvieran ladrillos,
en medio e la mar salada
hiciera un fuerte castillo.

Por poner sólo unos ejemplos.

En 1966 hallé en boca de un venerable gitano portuense, Juan Vargas Ortega, «Juan La Cera», descendiente de El Fillo y de El Nitri, una toná que



había aprendido de un gitano más viejo que él, Perico «La Tatá», portuense, sobre la que, en principio, tuve razonables dudas sobre su autenticidad, o al menos sobre su «historicidad»:

Los gitanitos del Puerto
fueron los más desgraciaos,
que a las minas del azogue
se los llevan sentenciasaos.
Y la otro día siguiente
le pusieron una gorra,
con alpargatas de esparto
que el sentimiento me ajoga.
Y al otro día siguiente
les pusieron un maestro
que a tó el que no andaba listo
a palito lo dejaban muerto.
Los gitanitos del Puerto
fueron los más desgraciaos
que se pueden comparar
con los que están enterraos.

¿Qué hacen, me pregunté, los gitanos de El Puerto en las minas de Almadén? ¿Qué hacen, cuando las penas a las que eran sentenciados se cumplían en las galeras de El Puerto?

La suerte me deparó la lectura de un trabajo de Germán Bleiberg, Profesor del Vasar College de N.Y., en «Revista de Occidente» sobre «Mateo Alemán y los galeotes».

En 1559, los Fúcares, que tenían la concesión de las minas de Almadén, piden, por falta de mano de obra, que el Rey les conceda el que treinta galeotes sirvan en las minas por todo el tiempo que duraran sus condenas. El Rey lo concede. En 1583, el número de galeotes destinados a las minas se eleva a cuarenta. Y, en 1591, el Consejo de las Ordenes acuerda enviar un juez visitador a Almadén, ante las noticias que corren sobre los malos tratos que reciben los galeotes. Se dilata el cumplimiento del acuerdo por distintas causas y, en 1593, Mateo Alemán es nombrado juez visitador. Es entonces cuando, sobre el terreno, e interrogando a los propios galeotes, redacta su «Información secreta», inédita hasta que Germán Bleiberg no la da a la luz en el trabajo que publica en junio de 1966.

Las confesiones de los galeotes no son sino un fiel reflejo de lo que dicen en la copla, paso por paso.

Bastantes años después, en los ochenta, pude volver a encontrar esta toná en boca de un gitano portuense, Juan de los Reyes Pastor, quien la cantaba con los verbos en primera persona, lo que la hacía mucho más dramática y desgarradora.

Demófilo, con algunos menos versos, recogió, en 1881, también esta copla. Publicada por mí, con los textos de Mateo Alemán, el 27 de marzo de



1974 (en Diario de Cádiz), sirvió a Félix Grande para su espectáculo «Persecusión», con El Lebrijano.

Poco a poco, al Cid, a Bernardo, a Oliveros, a Montesinos, a Durandarte,... del Romancero que cultivan, suceden los propios gitanos, al principio de forma innominada y, ya en el siglo XVIII y en el XIX, convertidos en Pastora la de Medina; el Sargento Ramírez; el Sr. Manuel Domínguez; don Antonio González, el de la Huerta Grande; Montes, el de la tartana; Pedro Lacambra; Curro Puya; El Fillo..., que van constituyendo la nueva nómina de héroes de su recién estrenada poesía narrativa, a veces teñida de un exquisito lirismo.

En las tonás, la más arcaica manifestación propiamente flamenca, tienen acogida estos primeros logros. Ricardo Molina, con singular olfato, aventura la respuesta a su propia pregunta «¿Qué son las tonás, sino fragmentaria confesión épica de la historia lamentable del pueblo gitano y crónica angustiosa de las calamidades que afligieron en otro tiempo su existencia...?»

En 1749, el 30 de junio, se ordena una leva general de todos los gitanos. Es la más despiadada de todas. Los gitanos son llevados presos a los arsenales de marina. Don Luis Germán y Ribón, en sus «Anales sevillanos» (manuscritos en la Biblioteca Colombina), cuenta que «el día 6 de agosto de 1749, sobre la tarde sacaron de la cárcel de esta Ciudad [Sevilla], cerca de trescientos gitanos, entre chicos y grandes, y con escoltas de soldados los llevaron al río y embarcaron en gabarras, para conducirlos a la Carraca».

La preparación de esta leva ha quedado en una copla de toná corrida:

Er señó Gobernaó
ar generá l'ha peío
siento cincuenta sordáos
y que fueran escogíos.
Y que fueran escogíos,
se lo desía al arcarde:
Mañana por la mañana
estén a la puerta e la carse.
A la puerta e la carse
Y esía er generá
de que vinieran toítos
a bayoneta calá.

Y sigue Germán y Ribón: «Al ver el pueblo (que en gran multitud acudió a la plaza de San Francisco y cercanías de la carcel) el despedimiento que estos hombres hicieron de sus mujeres, hijas y madres, y estas de ellos, encargándoles a los hijos que consigo llevaban, que eran de seis o siete años para arriba, y estos a ellas los que les quedaban, que eran los pequeños, que condolió a todos en gran manera, y fue el sentimiento general en toda la ciudad que quisieron en algun momento levantar a estos infelices; y lo que más aumentó el sentimiento, tanto en ellos como del común, fue el ignorar por ahora sus destinos y separarse en la inteligencia de que no se habían de volver a ver más. La cárcel pareció aquella tarde propiamente un infierno con



los descompasados alaridos y clamores que desde la reja daban los gitanos, tanto al despedirse como después, sucediendo lo mismo en la cárcel de la Hermandad cuando aquella noche sacaron a los que allí estaban y los condujeron al río, con luces de cuerdas embreadas. Y ciertamente era dolor ver las familias por la precisión causada de no hallar amparo alguno en todo el reino...»

Quedan testimonios de esta conducción de la cárcel al río, pasando por los barrios del Baratillo y del Arenal, en muchas coplas de martinetes y tonás:

Ya los sacan de la carse,
los sacan por el Baratiyo;
e sentimiento yoraban
hombres, mujeres y niños.

Ya los sacan e la carse
a cajitas estemplás;
los caloré iban delante,
las callorea iban etrá,
y toos los jundunares
a bayoneta calá.

En la Isla de León, en el Arsenal de La Carraca, se desalojaron los depósitos que servían para almacenar estopa y allí quedaron hacinados mil ciento noventa y tres gitanos en condiciones tremendamente insalubres. El gobernador del Arsenal de la Carraca, el 12 de agosto de 1749, escribe a Ensenada: «Debo exponer a la comprensión de V.I. que en caso de remitir más gitanos para ponerlos en aquel arsenal no hay paraje alguno para ello, antes me persuado que de caridad se debía disminuir la cantidad de los que hay...» Advierte el gobernador de los peligros de asfixia, enfermedades y hasta motines por falta de guardianes en número suficiente para tantos presos.

El 7 de septiembre de 1749 estalla un motín. Se arman los gitanos de puñales de madera y clavos de hierro. Los guardianes tratan de intimidarlos levantando dos horcas, pero la solidaridad de los gitanos impide encontrar a los cabecillas.

El gobernador intenta hacer comprender al Marqués de la Ensenada que aquella gente, con grillos y cadenas, deben trabajar casi desnudos y con barro hasta la cintura, porque, dice, «para todo ésto necesitan estar libres». También hay eco de ésto en unas tonás corridas:

Sacan a cincuenta hombres,
los yeban a la Carraca,
y el trabajo que les dieron
fue sacá pieras del agua.
Y la señá comandanta,
de lástima que le dió,



mandó que los relevaran
y los pusieran al sol.

A la «señá comandanta», la gobernadora del arsenal, la adivino coautora del informe de su esposo a Ensenada: «me persuado que de caridad...»; «de lástima que le dio».

De estos trabajos y penalidades han dado cuenta estas coplas de martinetes:

A ciento cincuenta hombres
nos llevan a la Carraca
y allí nos dan por castigo
el sacá pieras del agua.

Ya me sacan e la carse
a cajitas estemplás,
me ponen a sacá pieras
e las oriyas er má.

Y, ante esta angustiosa situación, madres y esposas acuden a la Isla de San Fernando para tratar de conseguir la libertad de los suyos:

Mi mare no lloró agua
que lo que lloró fue sangre,
caminito de la Isla,
ante e llegá a los pinares.

Toná que parece una variante de esta copla desgarradora acaso del mismo gitano preso:

Caminito e la Isla,
ante e llegá a los pinares,
he pegaíto un berrió
y a voces llamo a mi mare.

Aparte de estas coplas antiguas que van naciendo a imagen del Romance-ro, los gitanos cultivan también géneros que están en limbo fronterizo entre el cancionero de tipo tradicional, el cancionero de autor tradicionalizado y el romancero vulgar. Así por «rosas», se canta «La peregrina», o por bulerías «El pollito que piaba», o «El maldito calderero». Una cosa es cierta: que los gitanos toman para sí todos los géneros habidos y por haber vigentes en la tradición española y mucho material de acarreo y derribo, convirtiéndolo en cosa nueva, al darles un nuevo cauce expresivo.

Tuve una inmensa suerte: la generosidad de Jimena Menéndez Pidal, de Diego Catalán y de sus colaboradores más inmediatos, Flor Salazar, Ana Valenciano y Jesús Antonio Cid, me ha permitido conocer miles de versiones



romancísticas reunidas en el Archivo Menéndez Pidal. Así, he podido sorprender, en medio de una serie de tonás, de bulerías por soleá o de otros cantes, fragmentos de tres o cuatro hemistiquios, que difícilmente hubiera podido conocer de otro modo.

Constituyen estos fragmentos verdaderas perlas, testigos fidedignos del origen del cante, que pasan desapercibidos como coplas.

Copla, llama Juan Rufo (en 1596) en uno de sus «Apotegmas» (el nº 94), a cada cuatro versos de un romance. Y Luis Alfonso de Carvallo, en su «Cisne de Apolo...» (Medina del Campo, 1602) sugiere que «la principal gracia del Romance está en la tonada. Y esta se comprehende y acaba cada cuatro versos, y ansí perficionandose la tonada no es conveniente que quede el sentido pendiente, porque, ora en repetir el postrero verso, ora en tocar el instrumento, o en descansar el que lo canta, se divierte el sentido, y se pierde el hilo de lo que se va diciendo».

De ahí que haya fragmentos romancísticos, incrustados en una serie de coplas, con cierto sentido propio, que se han elevado a un plano modélico, se han ritualizado o han sido considerados dignos de permanecer y ser imitados por su valor paradigmático. Constituyen estos fragmentos romancísticos, unos «no romances». Y, aunque Diego Catalán haya anatematizado la recolección por eruditos, maestros, aficionados... de cualquier trozo o fragmento de romances, no incluye en esta anatema a los que voy a tratar, precisamente porque han dejado de ser romances para construir un nuevo género.

El olvido, como potente agente creador, y la heterodoxia, inconscientemente alumbradora, son dos factores a tener muy en cuenta en la formación de estos fragmentos. En la tradición oral, se han producido, en muchos casos, felices interrupciones, alteraciones, normales en el trasiego de múltiples actos efímeros e irrepetibles. A veces el sujeto cantor, iletrado, con el sólo apoyo de su memoria, ha conectado con lo recibido de una manera, para los ojos nuestros, «imperfecta». O simplemente recuerda aquello que le dice algo o le sugiere alguna vivencia. Y el llamado «sistema cuaternario» del Romancero (Amelia García-Valdecasas, Morley, etc.) lo propicia. La fijación de estos fragmentos de tres o cuatro versos en la tradición depende, también, de la venerabilidad y respeto con que cuente el sujeto transmisor en el núcleo donde se recibe y de su reiterada repetición en el tiempo.

Diego Catalán ha escrito certeramente que «No nos puede ...extrañar que las alteraciones de la fábula ocurran fundamentalmente en dos lugares semanticamente privilegiados: el comienzo y el final de los romances». Y así es efectivamente. La mayoría de los fragmentos encontrados como coplas, en medio de coplas, pertenecen a los exordios o a los finales de romances. Pero también a las llamadas fórmulas compartidas.

Las alteraciones de que habla Diego Catalán, llegan a ser, en estos casos, tan traumáticas, que desgajan los principios y los postscripta de los romances, para convertirlos en cosa bien distinta.

La profesora Flor Salazar, en un lúcido artículo sobre la contaminación y las fórmulas romancísticas, escribe: «...la contaminación es un hecho que sólo interesa a los estudiosos de la poética del Romancero (quienes desde



una perspectiva erudita pueden dominar el conjunto de manifestaciones que constituye un romance) y no a los cantores tradicionales, para quienes ninguna parte del poema heredado resulta ajena al mismo ni impertinente, ya que aceptan el texto en su integridad, tal y como lo reciben por tradición.

Y, si ésto interesa para el caso de fusión de dos —o de varios— temas romancísticos en uno (que es, en resumen, la contaminación), también, en la «descontaminación», en el desgajamiento, en el fragmentismo, no hay nada impertinente ni ajeno al texto recibido por tradición. Se acepta por el cantaor tal cual lo ha recibido y en el contexto en que lo ha recibido. Sin más.

Pero, a diferencia de que el cantaor, cuando canta un corrido o romance, sabe qué es lo que está cantando, al interpretar, encastrado en una serie de bulerías por soleá, o de tonás, un fragmento romancístico, no tiene más noción que lo que está haciendo es cantar por bulerías por soleá o por tonás.

Se trata de la disección y la desintegración inconsciente del Romancero.

A veces, el fragmentismo romancístico, sugerido en cuatro hemistiquios, con cierto sentido propio, extranarrativo o paranarrativo, forma una nueva secuencia.

Así Juan Valencia Peña, en *El Portal*, el año 1985, me cantó y recogí un fragmento de «Gerineldo+alboreá», que constituye un diálogo «nuevo» entre la infanta seductora y la respuesta-alboreá del seducido. Juan Valencia me decía que eran moralejas y sacaba en conclusión que confirmaban lo que no debía de hacerse. Pero, en realidad, el fragmento forma con la alboreá una verdadera secuencia novedosa, distinta del propio romance:

-Gerinerdo, Gerinerdo,
Gerinerdito pulío,
quién te tuviera una noche
tres horitas a mi servicio.
-Guarda lo que es bueno,
te acompañará;
que si no lo guardas,
sola te verás.

En otros casos, el fragmentismo es de un sólo verso introductorio, que sirve para templarse el cantaor. Así, con el primer hemistiquio de un romance de «Bernal Francés», se hace la «salía»:

Tín, tin, que a la puerta yaman...

y sigue el cante de una toná.

Los profesores Armistead y Silverman encontraron en himnarios sacros sefardíes, primeros versos de romances para indicar que el himno debía entonarse de acuerdo con la música de ese romance conocido que daba la pauta para el canto sagrado, lo que supone, en cierto modo, una situación parecida a la que acabo de aludir, pero sin relación alguna con ella.

Otro supuesto de fragmentismo romancístico es el de tres versos



estrambóticos de ciertas versiones del romance de «Tamar»:

Arrímate a mi pañuelo,
que mi pañuelo se llama
quitapena y daconsuelo,

copla que todos hemos oído por bulerías y, en ese tono, la cantaron Gabriel Díaz «Macandé», José de los Reyes «El Negro», Juan José Vargas «El Chozas», entre otros muchos.

En otros casos el fragmento es una fórmula «compartida, como en el caso de la que está presente en el romance de «Vergilios», en una versión del de «El prisionero» y en Bernardo del Carpio, «Bañando está las prisiones»:

Yo entré en este castillito
que joven y sin pelo de barba
y ahora salgo de él, triste de mí,
que no hay quién me mire a la cara.

Este trozo de cuatro hemistiquios se halla en medio de una larga serie de bulerías por soleá, cantada, en disco, por Antonio Mairena. A su vez, antes, Pastora Pavón lo grabó, en el mismo contexto, en dos ocasiones distintas, por los años 1909 y 1914.

Juan de los Reyes Pastor, me cantó, como toná y en medio de varias, esta:

Siete años llevo andáos
por esos montes y valles,
comiendo la carne fresca
y, por agua, bebiendo sangre.

Y se trata de una fórmula romancística compartida por varios romances: «Gaiferos!», «Julianesa»..., por ejemplo.

Un nuevo caso podría ponerse: y es otra fórmula que se halla en romances como «Bernardo del Carpio» (Con cartas y mensajero), «El cautivo liberado por la esposa», «Garcilaso y el Ave María», «Belardo y Valdovinos»... que canta, como toná también, Juan de los Reyes Pastor:

Por las calles que no hay gente,
iba entre pasito y paso;
por las calles que había gente,
las pieras iba desesperando.

Pero es que, además, Juan de los Reyes Pastor, al cantar el romance de Bernardo del Carpio, la intercala, como parte del romance. Esas dos facetas unas mismas palabras, la fórmula como tropo, en el romance, y la fórmula,



convertida en copla autónoma, como toná, carecen de relevancia para el sujeto cantor. A cada una, en su contexto, le da una dimensión distinta. Sencillamente la que tienen.

Connotaciones eminentemente carcelarias y sugeridoras de injusticias pasadas debe tener, para los gitanos, un fragmento del «Conde preso», el «Conde Grifos Lombardo», que como toná canta el mismo Juan de los Reyes, aprendida de un viejo gitano portuense llamado «Perico La Tatá»:

Preso, lo llevaban preso,
preso y mu bien arrojáo;
no es por robo, ni por muerte,
que él a naide había maráo.

Sin embargo, un fragmento estelar, procedente del romance de las «Quejas de Alfonso V ante Nápoles», único presente en la tradición oral desde, por lo menos, el siglo XVI, es el que tuve la suerte de recoger al gitano portuense José Luis «Panete»:

Miraba la mar de España
cómo menguaba y crecía;
yo miraba las galeras
que el rey de España tenía.
Unas venían de armada
y otras con su mercancía;
unas traían seda
y otras holanda traían;
unas iban para Flandes
y otras para Normandía.

La reconversión de la mirada del rey Alfonso V el Magnánimo a Nápoles que tantos trabajos y pérdidas le había costado, en mirada a las galeras del rey de España, en primera persona, por un gitano, que escoge el fragmento que le importa, el que le dice algo, el núcleo de su interés, es verdaderamente sugestiva. La instantánea viva, en la retina y en las entretelas de su corazón, en el ancestral y desconocido transmisor «fragmentista» del lugar de sus sufrimientos, me pone este texto romancístico en íntimo contacto con un manuscrito del XVIII: «...y se inicia el dicho canto con un largo aliento a lo que llaman queja de galera porque un forzado gitano las daba cuando iba al remo y de este pasó a otros bancos y de éstos a otras galeras...» (Del «Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el Bachiller Revoltoso para que no se imprimiera», hallado por mi amigo Benigno González y cuyo facsímil se ha publicado recientemente en Sevilla).

Y al hilo de lo que estoy hablando, deben distinguirse los fragmentos de romances convertidos en copla, de los que yo llamo «romances fallidos». Debo



explicarme. Este mes de agosto, en El Puerto de Santa María, en la «Reunión de Cantes de Cádiz y los Puertos», José Luis «Panete», instado vehementemente por mí, anunció que iba a cantar el romance de «Gerineldo». Efectivamente comenzó:

Gerineldo, Gerineldo,
mi camarero pulido,
quién te tuviera esta noche
tres horitas a mi servicio...

Y se fue de tono. Percibido de ello, siguió cantando por bulerías, como si tal cosa. En este caso, falló el tono y la voz al cantaor. Su propósito era cantar el romance «íntegro» de «Gerineldo». Sin embargo, optó por dejarlo interrumpido y, con el mismo acompañamiento de la guitarra — por bulerías—, imperceptiblemente, concluyó con este cante.

Ya he estudiado en otros trabajos, conocidos y dispersos, a los que me remito, fragmentos de «Moro alcaide», de «Bernal Francés», de «La Condesita», de «Reina y hermana cautivas», del «Conde Niño», de «Sarracino y Galiana»... (*)

En resumen, los exordios, sobre todo los apostróficos, prenarrativos, paranarrativos o extranarrativos, son los que se llevan la palma a la hora de desgajarse del texto romancístico. Generalmente se desligan de la narración nuclear y tienen un reducido papel expositivo, pero sugerente.

Los finales, en cambio, los he encontrado en menor número fragmentados y convertidos en coplas. Hay, sin embargo, uno (que, a veces, es final de «La Condesita») que tiene un especial interés y es el cantado por Pepe El de la Matrona, recibido, según él, de El Tío Rivas, de Puerto Real, y que interpretaba como Polo de Tobalo:

¿Eres el diablo, romera,
que me vienes a tentar?
No soy el diablo, romera,
que soy tu mujer natural.

Las fórmulas, que, de por sí, tienen ya significado propio, contienen la facultad de viajar a otros campos, ya sea en el mismo Romancero o autónomas, convertidas en coplas.

El caso es que los romances, los corridos, corridas o carrerillas tienen entre los gitanos bajoandaluces, una venerable antigüedad. Ellos han sido capaces de conservar, como cosa propia, algo que nosotros hemos desechado: el Romancero de temas épicos e históricos. Han hecho incursiones en el Romancero nuevo y en el vulgar; se han nutrido del cancionero tradicional de los siglos XV y XVI y de innumerables materiales de desecho que han reciclado a su modo.

Pero es que, en el cante nuclear antiguo, los flamencos sostienen que existen tres compases: el de cinco tiempos (siguiriyas, tonás, martinetes, livianas, serranas...); el de doce tiempos (soleares, bulerías, cantiñas, caña,



polo...) y el de cuatro tiempos (tangos, tientos...), además de los cantes libres y de incorporación folclórica más reciente.

Puede decirse que en los romances de estos gitanos encontramos las severas melodías de las tonás; los ecos de soleares antiguas para baile; los recuerdos de tangos; incluso una referencia musical a la petenera, en las versiones que he recogido de «La monja contra su gusto».

Por lo demás, al contemplar esos fragmentos cortos de estos romances que hallamos embutidos, inconscientemente, entre una serie de estilos que se han ido formando, debemos concluir con que el Romancero ha contribuido, en muy buena medida, a la forja de las parcelas más arcaicas del cante. Su nacimiento no se produjo de manera espontánea. Dentro de un largo proceso de asimilación y cultivo se han producido felices interrupciones, que han durado hasta nuestros días, dando origen a estilos diversísimos.

La principal razón nos la da Thomas Mann cuando escribe: «...los hombres que viven en una tierra que no es la propia, sino adoptada, suelen desplegar las características nacionales en forma más vigorosa que los propios nativos...» El gitano purga su «extranjerismo» inicial y marginado enarbolando la bandera vigente de la españolidad: el Romancero. Y bien que le ha sacado partido. Ha forjado todo un tinglado que, con razón o sin ella, es paradigma de lo castizo, una manifestación arquetípica bajoandaluza y, para muchos, la carátula tópica de la españolidad.

(*) Pueden consultarse mis trabajos:

«Corridos corridas o carrerillas, verdadero origen del cante flamenco» Guadalgráficas. El Puerto de Santa María, 1971.

«En busca de las perdidas gilianas». Diario de Cádiz, 9 de enero de 1972.

«Gitanos de Cádiz y los Puertos». Diario de Cádiz, 27 de marzo de 1974.

«El Romancero de los gitanos bajoandaluces germen del cante flamenco» en «El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX», Fundación Machado y Universidad de Cádiz. Cádiz, 1989.

«El Romancero de los gitanos bajoandaluces. Del Romancero a las tonás», en «Dos siglos de flamenco». Fundación Andaluza de Flamenco. Jerez, 1989.

«Bernardo del Carpio y los gitanos bajoandaluces», en «Col·loqui sobre cançó tradicional», Reus, setembre, 1990. Biblioteca Abat Oliva. Publicacions de L'Abadia de Montserrat, 1994.

«De Bernardo del Carpio a los gitanos bajoandaluces», en «Ínsula», 567, «Las voces del Romancero», Marzo de 1994.

«La Nochebuena flamenca en Andalucía la Baja». en «Revista de Flamencología». Año V, número 10, 2º semestre de 1999.

«El Lebrijano: un caso de fragmentismo y contaminación romancística», en «Al-yazirat», Sociedad del Cante Grande. Fundación José Luis Cano. Algeciras. Número 8, diciembre de 2000.



PASADO, PRESENTE Y FUTURO DE LOS ESTUDIOS FLAMENCOS

AGUSTÍN GÓMEZ

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE JEREZ.

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE LA UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

EL FLAMENCO ES VIDA

La dificultad ofrecida por el flamenco para ser estudiado obedece a la transmisión oral en la que se apoya; su complejidad, a la cultura popular a la que pertenece. Tiene vertientes artísticas musicales y plásticas, geográficas, medioambientales y climáticas, paisajísticas, históricas, políticas, sociológicas, migratorias, económicas, laborales, comerciales, lingüísticas, literarias, poéticas, religiosas, étnicas... Sus apoyos documentales son escasos y, si hemos de ser rigurosos, estos empiezan con los grabados románticos, el gramófono, la fotografía y el cinematógrafo. En el siglo XVIII aparecen alusiones familiares y el primer testimonio presencial de una fiesta flamenca reconocible: es la célebre VII de las *Cartas Marruecas* de José Cadalso, enviadas al consejo de Castilla en 1774 y publicadas en *El Correo de Madrid*, por entregas, a partir del 14 de febrero de 1789.

Urge ya advertir que una cosa es la vida de este género que llamamos flamenco y otra su historia, porque se repite insistentemente que el flamenco empieza en el siglo XVIII o XIX cuando está claro que lo que ahí empieza es su historia y la aplicación de la palabra flamenco para nombrarlo. Veamos: el territorio hoy llamado Andalucía existe desde que en el Terciario geológico emergen las Cordilleras Béticas y en el Cuaternario se rellena el Valle del Guadalquivir. Después vendrían los primeros hombres a este territorio y muy después, comparativamente reciente, otros hombres sucesores y herederos de aquellos aprendieron a dejar testimonio de lo que hacían y les ocurría; por lo que sabemos de ellos ciertas cosas en los últimos veinte siglos que nos atrevemos a asegurar son ciertas, como los distintos nombres del territorio hasta llegar definitivamente al de Andalucía. Hay etapas de esos veinte siglos que se nos presentan controvertidas, inseguras o en una nebulosa de la memoria histórica.

Es fácil explicar la parábola: lo que hoy llamamos flamenco pudo ser llamado de otra manera en otras épocas. Lo que hoy llamamos flamenco es vida y vida humana. Como tal, sujeto a las coordenadas geografía e historia, con su prehistoria, del hombre en ella. La vida del hombre en cualquier



territorio está sujeta a cambios, a evolución, a adaptación al medio ambiente climático, a su vez cambiante, como lo es el propio proceso vital. El hombre andaluz de hoy no es el que hace veinte siglos, tampoco su manera de expresión. Sin embargo, los estudios arqueológicos e históricos permiten observar ciertos rasgos fijos y comunes que definen su evolución. Así ciertos rasgos conforman la evolución de un idioma hasta constituirse en reglas fijas. De ahí surge la etimología, la semántica, la ortología, la fonología, la ortografía, la gramática... que autorizan una correcta manera de comunicar entre los grupos humanos a la que llamamos idioma, cuyos cambios, determinados por aquellas reglas fijas, observamos en los distintos tiempos que forman su literatura.

Las primeras huellas del hombre andaluz hacen pensar en su disposición artística, en la utilización de las cosas por su belleza simplemente, lo que revela un carácter imaginativo y una realización de su vida en la creación y contemplación estética pura: los tesoros de El Carambolo, en Sevilla, y del cortijo de Ebora, en Cádiz, tienen un valor artístico muy superior al material, aún siendo éste de oro. Más allá de la funcionalidad jurídica, las legendarias Leyes de Tharsis cuidan la estética expresiva: son leyes en verso. Desde entonces, cualquier referencia a la vida del hombre en Andalucía comporta una valoración de la imaginación, del espíritu, de la estética, del garbo, de la gracia... Los primeros sonidos lanzados por el hombre del Guadalquivir fueron vocálicos y a ellos se atiene. La liquidez y fluidez andaluzas para el lenguaje evolucionaron el latín con mayor rapidez que en cualquier otro lugar de romanización. Hoy se sabe que el Castellano, idioma, siguiendo la ley antropológica que aspira al mínimo esfuerzo, camina hacia la modernidad lingüística a través de la simplificación sintáctica, el afilamiento de las palabras y su agilidad prosódica y ortográfica; tal evolución la marca su dialecto andaluz.

Los rasgos peculiares más valorados del género que hoy llamamos flamenco son su capacidad de síntesis expresiva, tanto de la copla como de la música. «Quintaesencia de un poema dramático», dice Machado que es el Cante Jondo. Porque ya el cordobés Séneca continúa en latín la tragedia griega y, mucho antes, sus antepasados andaluces habían hecho consideración estética de la muerte creando el *sepulcro cupuliforme*. «Cantaor de pena honda, /tiene la voz amarga/ como el vino de mi tierra» es el apóstrofe inquietante de Juan de Plata. Acaso la emisión de la voz natural del Cante Jondo es sucia porque no cuida de alisar las rozaduras de su aparato de fonación a fuerza de ser natural. Lo que en su expresión puede calificarse de sentimiento que pigmenta, da paño, matiza y organiza el grito, el arco melodial o la simple nota musical, no es sino un primitivismo irrenunciable por haber experimentado su utilidad comunicativa, muy superior a toda adquisición acumulada en el proceso de convivencia.

Otras expresiones artísticas prefieren ser dirigidas por la técnica, susceptible de ser enriquecida día a día para mayor perfección formal. Por el contrario, lo que distingue y singulariza a este género que hoy llamamos flamenco, y en definitiva lo que le da valor único, es su afirmación en los valores



naturales del hombre. Un hombre que está abierto a todo, al que todo le llega y todo le hiere; el que todo lo digiere y todo lo asimila; pero, gratificado en su propia naturaleza, todo lo recicla, todo lo transforma y lo hace a su manera. El genio andaluz, del que tanto se habla, no es un genio creador; bueno, sí, en cuanto a la única humana creación posible: genio para transformar y adaptar a su propia naturaleza, sin doblegarse en ello. Lo que hoy llamamos flamenco conserva ese rasgo fiel a lo largo de la vida, mucho más extensa que la historia.

Y en definitiva, cuando hablamos de flamenco, hablamos de una expresión natural, de una manera de comunicar el sentimiento primitivo del hombre que es constante, eterno; en el que cuenta un sentido estético de la vida, una valoración de la belleza en sí misma desprovista de toda funcionalidad o sentido utilitario. El garbo, la gracia, el aguijonazo, la queja, el dolor... cualquier cosa, pero sin descuidar su sentido de la estética. De ahí la dignidad andaluza en la misma pobreza y miseria; de ahí el lujo que comporta subirse a un caballo, ponerse una horquilla en el pelo o echarse el pelo a la cara, calarse un sombrero o valorar un grumito de romero. De casi todo ello decimos que son cosas naturales, que no se aprenden; que son así por la gracia de Dios, aunque en un mundo dominado por la tecnología, acusado por el problema que plantea de la noche a la mañana sabernos habitantes de una aldea global, esta manera de pensar es sospechosa de racismo, de pronunciar la xenofobia, de estimular un nacionalismo contracorriente. Nada de eso, la cultura andaluza puede permitirse este escape hacia la autoestima después de haberse negado tanto a sí misma, después de haberse dado tan generosamente; sobre todo, sabiéndose fruto del mestizaje, de haber sido siempre tan integradora de culturas, nunca integrista; porque es también andaluza la liberalidad.

Y todo esto se manifiesta en lo que hoy llamamos flamenco. Detenerse en el formalismo, en el estilismo menor de sus individualidades materiales o personales de una época, la nuestra, o la que comprende dos o tres siglos, es fijar el cliché en un momento de su larga vida, es querer detener su eterna corriente o parcelar su curso. Si se quiere, es querer ponderar exclusivamente la parte de río que va de puente a puente sin tener en cuenta lo que antecede y lo que ha seguir hasta llegar a la mar que es el morir, que si la mar es la muerte del río, también representa su posible otra vida en la eternidad. También hay corrientes de agua en la mar.

Dicho esto, confirmamos que es irrelevante lo que tanto nos entretiene y dispersa: cosas tales como la cuestión del nombre y el dato histórico menor de si fue Tío Luis el de la Juliana o Junquito de Comares el primer nombre de flamenco. En cuanto al estudio del formalismo actual del género, el que se nos lega del siglo XIX o se transforma en el XX con amenaza de fusión, deformación o degeneración en un universalismo sectario de la música, no deja de ser una especialización en el inmenso campo de estudios ofrecido por el cultivo de esto que hoy llamamos flamenco. Entrar en los estilos, subestilos, influencias de unos en otros, y apostar por las paternidades personales y cunas locales de aspectos melódicos de la obra artesanal, en la inmensa



mayoría, y excepcionalmente artística pudiera ser «una mariconada» como imputaba quien inventó los tormentos de la flamencología, Anselmo González Climent, que nos distrae de razonar otros muchos materiales culturales que el género ofrece.

HUELLAS

Hay que aprender a leer las huellas que el genio andaluz ha dejado cuando aún no tenía conciencia de que una de sus manifestaciones se iba a llamar flamenco en el siglo XIX. Lo primero es tener conciencia clara de que las leyes en verso de la legendaria Tharsis no contenían coplas de seguriyas o soleares ni siquiera mensajes parecidos. Ya es bastante que en aquel amanecer se ofreciera un firmamento azul a la comunicación con sentido lírico; es aquello que encontramos en el flamenco actual de alarde, de medida de los silencios, de las reiteraciones de palabras que solo pretenden ajustar un giro o arco melodial, que apoyan un burujón del sentimiento sin añadir razonamiento, a veces palabras incompletas, sólo insinuadas, desprovistas de toda rozadura prosódica; palabras líquidas, ágiles; esto es, puramente musicales.

Y esto es lo que distingue a nuestro flamenco de hoy; lo demás, puede encontrarse en cualquier otro género de gestos, palabras, ritmos y melodías. A todos los fagocita este hombre y los recicla en flamenco. Después de oír las canciones de Manuel Alejandro a La Paquera, José Mercé, La Macanita, Vicente El Sordera... a uno, que siente y piensa en flamenco, y a otro, que pueda hallar su sintonía, poco importa como fue el original o partitura de Manuel Alejandro. La fuerza expresiva de esas voces son las mismas del Jerez milenario. Es posible que el formato de una seguriya o soleá nos concentre más en las esencias, pero ya nos inquieta, nos solivianta, nos emociona «el lago blanco y el lago negro» de ese espiritual negro jerezano. Chano Lobato me puede cantar a mí los tangos de Carlos Gardel si quiere, que yo veré a Cádiz en su voz negra y de bronquio, en su pecho abierto, en su arranque expresivo, en su remolaina, en su rasgo, en su plante y desplante, en su fuerza centrípeta de ejecución, en el pellizco del arco melodial, en sus vibraciones que me echan a vibrar y, en definitiva, eso es para mí el flamenco sin dudar que todo lo tenía aquel cantor -me da igual llamarle cantaor- que ponía a danzar -me da lo mismo decir bailar- a la célebre Telethusa, porque no habría de bailar sin una voz cantaora que la animase.

EL SEXO

La cita de esta muchacha de Gades me trae la consideración de que el sexo ha sido determinante en la historia de la civilización. Se ha dicho que si Cleopatra hubiese tenido la nariz más larga o más corta, hubiese sido otra la Historia de Occidente, porque hubiesen sido otros los problemas de Cesar y



Marco Antonio. Cuánto no habremos de cotejar ese aspecto del sexo en la evolución del genio andaluz que se decanta en el llamado hoy flamenco, un genio hecho al amor, que no a la guerra, si acaso a eludirla o escapar de ella.

«Diestra en adoptar posturas lascivas al son de las castañuelas béticas, y en menearse según las cadencias gaditanas, que pudiera poner erecto al trémulo Pelias y excitar al marido de Hécuba junto a la pira de Héctor. Telethusa abrasa y crucifica a su dueño anterior: la vendió como esclava, ahora la redime como dueña». Pues claro que sí, «posturas lascivas», «cadencias gaditanas»... hasta «poner erecto al trémulo Pelias y excitar al marido de Hécuba...» No nos engañemos, es ese aspecto sexual el que llamó la atención de los cronistas latinos y hace posible la transcendencia de su fama hasta nuestros días. Desde entonces hasta el renacimiento del flamenco en los mediados años cincuenta, las referencias de la danza andaluza femenina destacan su animación a la sexualidad. La literatura romántica exagera posiblemente este aspecto, pero de ahí hasta hacer asexual a la mujer flamenca hay un trecho que sólo se explica por la sexofobia de la dictadura engendrada por la guerra.

EL FEÍSMO

Ricardo Molina destacaba de la Córdoba musulmana este aspecto: «Entre las más famosas cantaoras citanse Achia de Bagdad y Qamar de Basora, que además se acompañaban al laúd como los propios ángeles, si bien su presencia recordaba más a los demonios. Eran feas y sucias, renegridas y descuidadas. Dos bichos de pies a cabeza. Pero cuando abrían la boca y empezaban a cantar transfigurábanse en seres mágicos, arrebatadores, irresistible». Para nuestro flamencólogo Ricardo Molina, Fernanda y Bernarda de Utrera eran en nuestra época aquellas Achia y Qamar de la Córdoba musulmana, cosa que no pasaría de la anécdota si no fuera porque nace ahí -cronológicamente concretado en el *II Concurso nacional de cante jondo y cante flamenco* de Córdoba, que así se llamó en 1959-, el feísmo flamenco. Nadie se sorprenda de este ismo; ya Picasso había descubierto el feísmo estético.

Bueno, Amós Rodríguez, «agradaor» del poder flamenco establecido, llegó a decir que una mujer guapa no puede cantar bien el flamenco, porque éste es un dolor y una mujer guapa no tiene motivos para dolerse, argumento que le valía para descalificar a la Serneta, en la cima del siglo XIX, ya que sus retratos denuncian una belleza singular. Antonio Gala contribuía a este ismo con la descripción de la estampa ofrecida por Fernanda y Bernarda en el escenario del Duque de Rivas; igualmente ponderaba como bello monstruo a Juan Talega y su *sentimiento de león enjaulado en la misma ocasión escénica*. Antonio Povedano es el gran pintor de cabezas de cantaores, monstruos inquietantes en donde la abstracción se confunde con la realidad expresiva más cotidiana del cante y no por ello menos sorprendente. Precisamente su retrato del Talega es una poderosa cabeza leonada.



LA CRÓNICA MUSULMANA

La corte cordobesa de Al-Andalus fue un centro brillantísimo de música y canto, desde Abd-ar-Rahmán I hasta Almanzor, pasando por Abd-ar-Rahmán II, bajo cuyo emirato fundó Escuela de Música y Canto el célebre Ziryab, inventor del laúd e introductor de la quinta cuerda de la guitarra. Julián Ribera traduce así un texto de Abenhayán: «Aún es práctica constante en España que todo aquél que empieza a aprender el canto comience por el *anexir* (la recitación), como primer ejercicio, acompañándose de cualquier instrumento de percusión; inmediatamente después, el canto simple o llano, para seguir luego su instrucción y llegar al fin a géneros movidos, hasta los *hezeches*, según los métodos de enseñanza que introdujo Ziryab...» El texto nos habla del programa de un curso de canto.

Pudiera ser otra traducción, demasiado libre, del mismo original de Abenhayán la que nos da Manuel Salcines -nuestra duda está en que no lo indica-, tal vez en un afán muy frecuente de encontrar lo que vamos buscando, método malísimo de investigación porque nos hace ver cosas muy distintas a las que se exponen. Descubre que en aquella escuela de canto fundada en Córdoba por Ziryab «Toda composición ha de tener: 1º, preludio musical; 2º, la melodía simple en el canto; 3º, el adorno, y 4º el canto puro. Añadiendo que cada música exigía una letra peculiar». De esta manera es fácil transponer al cante actual: 1º, *la introducción* de la guitarra; 2º, *la salida*, ahora casi olvidada para muchos cantes; pero imprescindible y distinta para cada cante hasta los cantaores postchaconianos. Con ella se buscaba el tono y se adquiría el conocimiento de las proporciones en que se encontraba la voz en tal momento; 3º, *la falseta*, y 4º *el cante* propiamente dicho. Añadiendo, con la evidencia, que cada estilo se ha reconocido siempre por la letra: a Chacón se le pedía «Del convento las campanas», como a Marchena «La desentendía...», o al Lebrijano «Las galeras».

Habremos de insistir en la letra de los cronistas musulmanes para ver la cara oculta de la historia configurada por los estudios cristianos. Según Abenjaldun, Ziryab, que tuvo diez hijos, ocho varones y dos hembras, y todos ellos ejercieron el arte del canto, dejó en herencia a España sus conocimientos, que se transmitieron de generación en generación, hasta llegar a la época de taifas: «Estuvo muy difundida esta afición en Sevilla, y, cuando esta ciudad decayó, pasó la música a Africa y al Magreb, donde se notan aún algunas huellas en la actualidad (siglo XIV), a pesar de la decadencia de los imperios africanos».

De los cordobeses del Arrabal del Sur, hoy Campo de la Verdad, castigada su rebelión por el emir al-Hakam I con la expulsión en el año 818, sabemos que fueron quince mil familias las que tuvieron que marcharse para no volver jamás, que los primeros grupos llegaron hasta Alejandría, donde establecieron su propio feudo durante nueve años, que fueron desalojados por el gobernador abbasida de Egipto en el 827; que, de nuevo a la deriva, recalán en la isla de Creta donde fundan una dinastía que dura hasta el año 961, cuyo primer monarca es Abu Hafs Umar, conocido por «al Balluti» («el de las



bellotas» por haber nacido en el cordobés Valle de los Pedroches).

Otros cordobeses de aquellas quince mil familias se quedaron en el Norte de Africa para terminar asentados en Fez, donde fundan la «ciudad de los andaluces» que todavía subsiste. Así nos la enseñaron a quienes formábamos la embajada cultural del Ayuntamiento de Córdoba en el acto de hermanamiento de las dos ciudades. Posteriormente, en el siglo XIII, las expulsiones de moros y judíos dejó en el Mediterráneo y hasta Egipto la escala de las jarchyas, descubiertas en 1947 en la Genisat de El Cairo por el semitista Ster, abriendo un camino a la investigación de la lírica española y muy especialmente andaluza, como de su copla flamenca. Ese camino sigue hoy con brillantez en toda su complejidad Francisco Gutiérrez Carbajo, decano de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional a Distancia.

LA NOUVELLE ACUSTIQUE

Volvía Manuel de Falla de París cuando encuentra en el Rastro madrileño a su paso para Granada un librito de Louis Lucas, *La nouvelle acustique* (París 1840), una teoría de la música basada en los sonidos de la naturaleza que lo conecta a su sensibilidad de infancia inculcada por la Morilla, su criada de la Serranía de Ronda que le arrulló en la cuna con sus baladas campesinas. En los sonidos naturales encuentra el maestro el cante jondo. Esta puesta en común de Falla y Lorca se observa en este párrafo del poeta: «El cante jondo se acerca al trino del pájaro, al canto del gallo y a las músicas naturales del bosque y las fuentes». El mismo Lorca cita este otro párrafo de Louis Lucas al tratar de las excelencias del género enharmónico como «el primero que aparece en el orden natural, por imitación del canto de las aves, el grito de los animales y de los infinitos ruidos de la materia.»

A Federico García Lorca se le llenó también la boca de Felipe Pedrell. He aquí sus palabras: "El gran maestro Felipe Pedrell, uno de los primeros españoles que se ocuparon científicamente de las cuestiones folklóricas escribe en su magnífico *Cancionero popular español*: «El hecho de persistir en España en varios cantos populares el orientalismo musical tiene hondas raíces en nuestra nación por influencia de la civilización bizantina, antiquísima, que se tradujo en las fórmulas propias de ritos usados en la Iglesia Española desde la conversión de nuestro país al cristianismo hasta el siglo oncenso, época en la que fue introducida la liturgia romana, propiamente dicha». Falla completa la cita de Lorca sobre su viejo maestro Pedrell determinando los elementos del canto litúrgico bizantino que se revelan en la siguiiriya.

Esta línea de investigación fue abandonada al terminar el Concurso de Granada de 1922. Tras de su fracaso no volvieron, decepcionados Falla y Lorca, a ocuparse del tema. No obstante, Arcadio Larrea da un chispazo cuando recuerda que si se mira la música gregoriana como origen del flamenco, no debe olvidarse que tal música la utilizó la Iglesia Católica porque recogía los elementos melódicos primitivos del pueblo, con la intención de que así calaría mejor el espíritu litúrgico en el propio pueblo al que iba



dirigido. Es algo así -añadiremos nosotros- como la autorización de las misas *flamencas*, *lubba*, *rociera*, otras de música sudamericana, por la nueva Iglesia surgida del Concilio Vaticano II.

No pasaremos sin anotar lo que significa en el lorquismo el I Concurso de Cante Jondo de Córdoba que se declara continuador del de Granada del año 22 y cómo se sucede luego el lorquismo manoseado que tanto temía el propio Federico, pero esto es objeto de estudio más detallado que ya hice en mi libro *El flamenco a la luz de García Lorca*.

EL MAIRENISMO

En 1959 se produce el desembarco gitano en el segundo concurso nacional de cante en Córdoba, empezando así la colaboración de Ricardo Molina con Antonio Mairena para extender la doctrina mairenista. Esta escribe su «antiguo testamento bíblico» epifanizando a sus propios patriarcas. La Niña de los Peines es la última en el orden cronológico y con ella quieren autorizarse. Córdoba, el feudo flamenco de Ricardo Molina entonces, ofrece el Homenaje Nacional a la Niña del los Peines en 1961.

El concurso cordobés del 1962 diseña sus bases para dar la *Llave del Cante Flamenco* a Antonio Mairena, a pesar de haber separado en la edición anterior el «cante flamenco» del «cante jondo» y ya en 1960, Mairena en la antología que dirige con sello discográfico *Columbia*, la *parte gitana* de la *parte flamenca*. Probablemente no se había llegado todavía a esa «exquisitez dialéctica de cante gitano-andaluz», por lo que para no incurrir con titulares en otra polémica estéril creada por el payo José Carlos de Luna, la famosa teoría «de Cante Grande y Cante Chico», se optó por el genérico de «Cante Flamenco», evitando así tanta dicotomía. ¡Cuánta disputa sobre si galgos o podencos, cuánto bizantinismo nos ha traído después el propio mainerismo instalado como flamencología única y oficializada durante más de treinta años con el poder de anatematizar al oponente!

Tal vez quiso Mairena que fuese la Niña del los Peines la que le hiciera el acto de entrega de la *Llave*, pero el público estaba desazonado por la consecución del concurso. Astutamente, se pensó que sólo la autoridad de Antonio Ruiz Soler, el *Antonio* de la danza española y del baile flamenco, podía acallar la más que probable protesta del público cordobés. Efectivamente, así fue. El mal humor existente ante el fallo del Jurado en la Plaza de la Corredera se tornó en proclamación con el abrazo de los dos Antonios en el Alcázar de los Reyes Cristianos. Nada de esto fue baladí, todo esto determinaba el camino a seguir de los estudios flamencos.

En 1963 sale a la luz *Mundo y Formas del Cante Flamenco* de Mairena y Molina que venían gestando desde su primer encuentro feliz en 1958. El mairenismo queda así consumado. En consecuencia, todas las semanas de estudios flamencos bienales de Málaga, desde 1963 hasta 1971, se dedican al estudio de los gitanos; yo asistí a todas a partir de 1965. Sus homenajeados (Pastora Imperio, Sabicas, Manolo Caracol y Antonio Mairena) marcan una independencia relativa, pues a la postre no salían de un círculo vicioso.



Del que no salieron ni Caballero Bonald, con sus *luces y sombras del flamenco* (Barcelona, 1975); Félix Grande, con su *Memoria del Flamenco* (Espasa Calpe, 1979); Fernando Quiñones en su obra dispersa, aunque este último con un verdadero sabor flamenco, que al fin y al cabo solo mareaban la perdiz, intoxicados de mairenismo. Este ismo culminaba en el vacío con *Las Confesiones* de Antonio Mairena ya bendecidas en su arranque por Ricardo Molina y en su publicación por el profesor García Ulecia. Vallecillo aireaba el botafumeiro.

Todo había empezado tomando nombres de la galería fantaseada *Cantaores Famosos (historia y tragedias)* (1904) de Núñez de Prado, sin confesarlo como fue el caso de García Lorca, y garantizándose con la *Colección de Cantes Flamencos* (1881) de Machado Álvarez *Demófilo* al dictado apasionado de Juanelo. Mirando de reojo maliciosamente las *Escenas Andaluzas* de Estébanez Calderón, Antonio Mairena llegó a decir en sus *Confesiones*, para justificar el aire festero de sus romances, que lo de «tristísimo romance» era una tomadura de pelo al «pobre Estébanez» por aquellos gitanos de Triana. Al tiempo que descalificaba el mejor testimonio que tiene todo el flamenco del siglo XIX, tomaba de él al pie de letra el Romance del Conde Sol, calándose las gafas sin pudor para grabarlo en su *Gran Historia del Cante Gitano-Andaluz*.

No corregía cuando los gitanitos del Puerto, José de los Reyes el Negro, Dolores y Alonso los del Cepillo, etc., cantaron para Hispavox (1973) aquellos romances con el aspecto «tristísimo» que ya anotaba el magnífico Estebanez Calderón, aunque poco después se apresuraba a componer con esos elementos melódicos sus *Cantes de Cádiz y los Puertos* para el sello Philips publicados el mismo año 1973. La galería *Arte y artistas flamencos*, de Fernando el de Triana también fue utilizada de manera sesgada, seleccionando los que les gustaba de ella y desechando y descalificando lo inconveniente a su propósito. Así, cogiendo de aquí y de allá a veces por el rabo, se hacía un patrimonio familiar de transmisión oral a la medida y se inventaba su cadena transmisora. No tuvieron que demostrar nada; solo pedían fe y la fe les fue entregada como a los apóstoles de Cristo.

No había otro oxígeno que el «gitano-andaluz». No obstante, la tercera semana malagueña de estudios flamencos, celebrada en 1967, premiaba el proyecto de Blas Vega sobre la *Vida y Cante de don Antonio Chacón*. Este proyecto no se convierte en libro hasta 1986, gracias al Premio *Demófilo* concedido por el Ayuntamiento de Córdoba. Esta publicación viene a decir «hablen letras y callen barbas», con lo que la flamencología indocumentada empieza a quedarse en bragas. No podemos olvidar tampoco respetabilísimos estudios de García Matos, de Elías Terez o las interpretaciones de huellas moriscas de Emilio García Gómez, que nos asocia el duende al *tarab* como la emoción que alberga al auditorio. En 1966 se publicaba en Barcelona la *Teoría del Cante Jondo* de Hipólito Rossy bajo el punto de vista de musicólogo, en 1971 la Cátedra de Flamencología de Jerez ya tenía publicaciones meritorias de metodología seria como *El mundo gitano en la obra de Cervantes* por Manuel López Rodríguez. En 1976 la Editora Nacional nos ofrecía la *Teoría*



romántica del canto flamenco de Luis Lavaur, una verdadera lección de investigación e interpretación objetiva de los materiales literarios.

Me perdonarán la autocita, y la inmodestia consiguiente por mor de una mayor sinceridad, pero creo que fueron tres conferencias mías (*El Neoclasicismo flamenco, el Mairenismo y el Caracolismo*) las que plantaron cara al Mairenismo al tiempo que inauguraban estos ismos que tanto han dado que hablar. Las pronuncié por vez primera en diciembre de 1974 en el Seminario Permanente de Estudios Flamencos de la Peña Flamenca de Córdoba e hice itinerario con ellas por Almería, Sevilla, Madrid, Barcelona Ecija...

LA IDA Y LA VUELTA

A las Semanas de Estudios Flamencos de Málaga sucedieron las Reuniones Internacionales de Estudios sobre las Relaciones de la Música Andaluza, el Flamenco y la Música del Magreb, una, y la Hispanoamericana, otra (en el Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, octubre de 1972), organizadas por el Centro de Estudios de Música Andaluza y de Flamenco. Poco más se ha avanzado desde entonces en estas direcciones; si acaso; son interesantes las observaciones posteriores que Romualdo Molina y Miguel Espín hacen del hispanoamericano *Romancero del son*, transformado en el *Romancero del jay!* en el siglo XIX, que hizo comprender a Silverio Franconetti en su estadía americana que era atractivo para el pueblo -por su retardado efecto romántico- la manifestación del llanto, la pena y el angustioso jay!, tomando a partir de ahí la decisión de cantar seguriyas ante el público. El grito punzante de la siguiiriya ganaba por el nervio del dolor a las vidalas y milongas del Mar del Plata y guajiras de Cuba.

Ultimamente, estudios de las Fiestas del *Corpus* de Sevilla y Córdoba nos traen aspectos muy interesantes de danza y costumbres populares que nos llaman la atención. Por ejemplo, Juan Aranda Doncel anota entre las danzas de tales fiestas primaverales en Córdoba durante los siglos XVI y XVII la Danza de los Gitanos, sin duda la de más éxito como indica su presencia casi continua en la festividad, entre otras Danzas de Indios, de Chichimecos, Guacamayos, de Negros, de Serranas, de Portugueses, de Turcos, de Sibilas, de Judiada, de Villanos, de Locos, de los Monos... Para lucirlas se montaban tablaos en las calles que recorría la procesión. En 1604 se instala uno en la plazuela de la Carnicería de los Abades, dos en la calle de la Feria y el cuarto en la plaza de San Salvador. ¿No puede estar todo esto en el magma folklórico del flamenco? El esquema no puede ser más parecido a los Festivales de las Cruces de Mayo y de los Patios Cordobeses, donde se ofrece a la multitud en riadas de curiosos innumerables cuadros y academias de baile, ahora sí llamados flamencos. Aquellas actitudes y aptitudes de los siglos XVI y XVII no podían ser muy diferentes a las de hoy.

Danzas de Indios, de Chichimecos, de Guacamayos, de Turcos, de Negros, de Locos... (Con el nombre de estas últimas se bailan todavía en las aldeas de Fuente Palmera, Córdoba, con sentido tradicional y participación de los



vecinos, herederos de los colonos centroeuropeos que se instalaron en el siglo XVIII, en el reinado de Carlos III, a los que se atribuye su origen). El hecho de ser anotadas en el siglo XVI nos invita a revisar los esquemas de la reciente flamencología sobre los *cantes de ida y vuelta*, sobre todo cuando tenemos negros en toda España y especialmente en Andalucía desde el siglo XIV, cuando sabemos que la esclavitud negra en España fue acaso más importante que en América y su sangre pudo disolverse principalmente en la marginación con moriscos y gitanos.

La *ida y vuelta* puede entenderse con los últimos estudios flamenco hacia y desde Africa, hacia y desde los confines del Mediterráneo, como ya se sospechaba una corriente de intercambio cultural por el Camino de la Plata de Norte-Sur. La moderna flamencología, que se nos anuncia bastante más seria y metodológica que la que hemos tenido hasta ahora, tendrá que detenerse en las venas por donde corre la sangre y vida andaluza: los caminos de la plata y los mineros, contrabandistas y bandoleros, de las misiones religiosas, de las gitanerías itinerantes; tantos y tantos movimientos migratorios...

EL CASTELLANO

En los dos tomos de la *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra* (1799 y 1802, respectivamente), firmados por Don Preciso, seudónimo de Juan Antonio de Iza Zamácola (Durango, 1756 - Madrid, 1826) encontramos muchas letras o coplas que el flamenco ha interpretado por seguiriyas, serranas, sevillanas, peteneras, polos y cañas. Esto nos ha hecho identificar con el flamenco el trabajo del cura vasco preocupado en su tiempo por lo que él entiende como nefasta influencia de la música italiana en la sociedad española.

Es sabido que Isabel de Farnesio introdujo en España los Conservatorios de Música de esquemas italianos todavía intactos, que hacen inviables en sus férreas estructuras académicas la música popular española y mucho menos el flamenco. La misma Isabel de Farnesio hizo del cantante italiano Carlos Broschi Farinelli una especie de Ziryab de la corte borbónica española durante los reinados de su esposo Felipe V y su hijo Fernando VI, ya que su nuera Bárbara de Braganza estimó conveniente que siguiera el napolitano en la Corte del Buen Retiro y de Aranjuez para curar la abulia de su esposo, contando con la experiencia exitosa que ya tuviera con su suegro. Farinelli ya era asombro de las cortes pontificia, inglesa y versallesca, por lo que fue conocido como «el prodigio de Europa».

Don Preciso se erige con su trabajo de recopilación y posterior publicación en el paladín de la copla popular española en general y muy especialmente de la manchega. Nada nos invita a pensar que hiciera una apuesta por el flamenco en los dos respectivos discursos que, a manera de presentación, hace de sus colecciones de coplas, antes al contrario: cuando habla del virtuosismo de los cantables italiano parece que alude con el mismo desprecio a lo que podría ser en su descripción el cante flamenco de corte preciosis-



ta y decadente, mucho más popular que el de esplendor clásico. Hay que releer a Don Preciso y deducir de su trabajo recopilador que el flamenco bebe mucha temática y formato de la copla nacional española. Lo cual confirmaría nuestras palabras de principio: El genio andaluz transforma y adapta a su propia naturaleza todo lo que le llega.

La literatura romántica hecha por extranjeros nos llamó la atención sobre el género andaluz que después se llamó flamenco. Hoy no cabe duda que fue una imagen deformada de la realidad como es condición del propio romanticismo. De ahí pasamos al realismo, no del todo limpio de sensibilidad romántica de Fernán Caballero, Leopoldo Alas *Clarín*... hasta llegar a la truculencia realista y «un pelín» folletinezca de la época de la Restauración. Cada día surgen más buscadores de las huellas del llamado flamenco en esta literatura decimonónica. Eugenio Cobo nos ha hecho un regalo magnífico que premiábamos con el *González Climent* de ensayo: una recopilación de textos para que nosotros los interpretemos y en donde vemos, entre otras muchas cosas, antecedentes lorquianos, sobre todo en Rosario de Acuña.

GUIARRA Y BALALAIKA

Carlos y Pedro Caba Landa son autores de *Andalucía, su comunismo y su cante jondo* que publicó la Biblioteca Atlántico en aquel Madrid de 1933. J.A. Pérez Bustamente nos dice en el prólogo de la segunda edición (Universidad de Cádiz, 1988) que los hermanos Caba intentan «la interpretación del alma y esencia de Andalucía para comprender adecuadamente el significado de un medio de expresión tan específico y único como es el cante jondo, definitorio de lo más sublime e íntimo de la idiosincrasia del pueblo andaluz, en relación con su problemática tradicional sociológica, económica, sentimental y política». Curiosamente, estos hermanos Caba, a través de los bemoles encuentran la relación del cante jondo con la música tártara rusa y cuna de la balalaika, y las influencias parejas de ambas, Sevilla y Samarkanda, en las respectivas sicologías nacionales. Tal vez se explique ahí la simpatía de Glinka, Rimsky-Korsakof y Borodine por la música andaluza. Cincuenta y tres años después de los hermanos Caba, Francisco Gutiérrez Carabajo ganaría el Premio de Ensayo *González Climent* (Córdoba, 1986) con un estudio titulado *La copla flamenca a la luz de las teorías de los formalistas rusos*, lo que demuestra que nada hay nuevo bajo el sol y que siempre se avanza por los caminos abiertos.

LA OTRA ESTÉTICA

En 1955 el argentino de San Roque Anselmo González Climent publica *Flamencología*, inaugurando en este ensayo un cúmulo de principios estéticos y valoraciones imprescindibles para el análisis y la crítica del fenómeno flamenco. Fue una lástima que sirviera de inspiración y pauta al Renacimien-



to flamenco y que el inmediato Neoclasicismo representado por Mairena lo condenara al ostracismo en castigo tal vez de la frase lapidaria de su *flamenco por verso*, publicado en 1961 precisamente: «Antonio Mairena / Nieve en Sevilla». Por otra parte, muchos gitanos debieron encogerse cruzando los dedos con el estallido del verso, los gitanos que ya habían acusado al maestro de «cuello frío» y que ahora trataban de calentarse con él subidos al carro mairenista.

Observamos de unos veinte años a esta parte una progresiva declaración de amor al arte de Manolo Caracol en la misma medida que se afloja el abrazo prometido eterno a Antonio Mairena, ambos amores presentados como incompatibles. Mucho más recientemente florece de nuevo el gusto por el preciosismo marchenista, oculto muchos años como vergonzante e incompatible con la «estética de lo jondo» hecha plástica y copla por Moreno Galván que arranca el espinazo de las piedras. Parece como si hubiera ahora una mala conciencia del trato infligido durante décadas a voces blancas como La Niña de la Puebla o de cascarilla de Juanito Valderrama, a juzgar por su nueva eclosión en unos medios de comunicación más desorientados que nunca y con más mala voluntad para orientarse.

ESPECTATIVAS

Ante esta oscilación pendular de las épocas y sus gustos y una flamencología esteticista, casticista, mediatizada por una afición pasional, se impone una flamencología objetiva, que use del método científico con rigor, lo cual no puede ni debe impedir que exista la pasión de siempre por una determinada figura personal, escuela o movimiento estético; esto es, la afición como caldo de cultivo del propio flamenco. Estudiar el fenómeno flamenco no es controlar su vida o evolución, aunque un buen estudio del fenómeno sirva para controlarlo en la dirección que se quiera. Tengamos en cuenta que el dirigismo cultural implica intereses bastardos de la cultura misma. De ahí el choque de los flamencos con los flamencólogos que quieren dirigir.

Hay que evitar que el sentido de lo castizo o la pura afición se imponga al estudio objetivo. Ya se gratifica la verdadera investigación en la literatura, en archivos y hemerotecas. Se desarrolla el sentido selectivo de documentos y su análisis. En este sentido, si aquellos turistas románticos dieron una imagen desdibujada de este fenómeno expresivo andaluz, hoy contamos con verdaderos analistas extranjeros que están en condiciones objetivas de ver nuestro flamenco desde una perspectiva desapasionada. En la línea de Schuchardt, pero con más recursos y experiencia, tenemos el austriaco Gerhard Steingress, autor de *Sociología del Cante Flamenco* (Jerez, 1991).

En cuanto a las perspectivas de cambio que ofrece el género al convivir con otras culturas y otras maneras de expresión, hay que estar abiertos como el andaluz mismo a todos los contactos que la vida y su historia le depara. Lo contrario es negar la propia esencia cultural andaluza. Insistimo en que el genio andaluz es de asimilación y transformación a sus propias



calidades expresivas. La misma admiración confesada por las canciones de Manuel Alejandro interpretadas por flamenco de Jerez, la misma emoción por aquellas zambras de Caracol... siento con las cosas de un Diego Carrasco o de Navajita Plateá, porque en definitiva, sea o no llamado flamenco puro o impuro, lo mismo que se ha dicho que no hay cante grande ni chico, sino cantaores malos o buenos, el genio jerezano ya es flamenco por propia naturaleza y el formalismo a ultranza puede ser un asidero acartonado.

La ansiedad en el consumo de hoy impide que se digiera en condiciones, es verdad. La prisa y el nerviosismo por lo novedoso, la demanda del mercado son impedimentos para una asimilación auténtica, es verdad. De todas maneras acaso no sea tarea de la flamencología dar el plácet o la repulsa a los nuevos inventos expresivos. Eso es algo que el tiempo lo dirá. Lo de menos es el formalismo y su nombre si el genio andaluz prevalece.



LA SAGA DE LOS BORRULL

TRINI BORRULL

MAESTRA DE BAILE CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE JEREZ

Con motivo de su Homenaje en Jerez, la maestra Trini Borrull intervino en una sesión del Curso Internacional de Estudios Flamencos, recordando sus vivencias artísticas y los antiguos estilos del baile flamenco; contestando a numerosas preguntas de nuestro compañero José Marín Carmona. En dicho acto, daría lectura al presente trabajo, sobre su familia, que hemos titulado «La saga de los Borrull», en el que evoca también el Café Cantante de su abuelo, en Barcelona, llamado «Villa Rosa», en el que prácticamente se crió cuando niña, conociendo a los grandes artistas flamencos que por allí pasaron.

Mi abuelo, Miguel Borrull Castelló nació en Castellón de la Plana y, a muy temprana edad, ya se le despertó la afición por la música, decantándose sus preferencias por la guitarra, por lo cual empezó sus estudios más en serio, para completar dicha vocación.

Los comienzos debieron ser difíciles y decidió marchar a Madrid, dedicándose a dar clases de guitarra y especializándose en el flamenco, que era lo que más le solicitaban, por estar de moda dicho estilo, al igual que sucede actualmente.

Tuvo un gran mecenas, en la persona del Duque de Medinaceli, que le dio mucho prestigio artístico. No tardó en llegar su nombre a la fama, siendo requerido por los mejores cantaores de flamenco, para que les acompañase. Entre ellos, don Antonio Chacón, Manuel Torre, el Cojo de Málaga y otros muchos, siendo cada vez más solicitado.

Mi abuelo se casó con una gaditana y ambos tuvieron cinco hijos: Isabel, Julia, Lola - mi madre - Concha y mi tío Miguel. Mi madre fué discípula del célebre guitarrista clásico, Francisco Tárrega, pero no quiso ser profesional. Julia e Isabel formaron pareja de canto y baile, al estilo de la época del «varieté», a la que pertenecían también, en la misma época, Pastora Imperio, Carmen Flores y Antonia Mercé «La Argentina» que, por cierto, sería quien despertara en mí, siendo yo muy niña, la vocación por la danza.

Isabel pronto se casaría con un guitarrista y Julia siguió alcanzando grandes éxitos internacionales. Era tan bella que el gran pintor Julio Romero de Torres le pidió a Miguel Borrull que dejase a Julia posar para un cuadro, que está expuesto en su Casa-Museo de Córdoba, con el nombre de «Alegrias».

Concha, la menor de las hermanas Borrull, aprendió a bailar con el padre de Rita Hayworth, que era un bailarín sevillano llamado Cansino, quien más tarde



triunfaría en Hollywood. Concha tenía mucha personalidad y bailaba lo mismo flamenco que clásico; siendo la primera que bailó las alegrías con palillos.

Nos queda Miguel Borrull, mi tío, con el mismo nombre que su padre, pero que enriqueció sus estudios musicales, incluyendo la guitarra clásica en su repertorio, como solista, en los grandes espectáculos, en los que intervino; y acompañó también, como tocaor de flamenco a casi todos los mejores cantaores de su época, como Manuel Torre, Vallejo, Cojo de Málaga, Niña de los Peines, Marchena, Angelillo y otros.

En su momento, tuvo la exclusiva, como guitarrista, de la casa de discos «La Voz de su Amo», siendo muy conocido en España y en toda América. Colaborando con famosos compositores, como José Iturbi, Joaquín Turina y Manuel de Falla. Por cierto que de este gran compositor, hay un dato desconocido por los bailarines que hemos interpretado su famoso ballet «El Amor Brujo». En el guión de la obra no figura la intervención de la guitarra y como la obra sería dirigida el día del estreno por el mismo Falla, éste llamó a mi tío Miguel, para introducir una parte a guitarra, y el estreno en el Gran Teatro del Liceo, de Barcelona, fue un gran éxito.

En el libro «La Guitarra» de Manuel Cano, hay un comentario sobre Miguel Borrull, en el que se dice que es asombroso ver la evaluación de este guitarrista, que demuestra ser un virtuoso, dominador fluido y original creador de su propia escuela; sus escalas son un alarde de virtuosismo, en sus formas rítmicas y falsetas personales.

VILLA ROSA

Al regreso de París, donde la familia Borrull había actuado, mi abuelo se reunió con su peña de amigos, formada también por grandes artistas, como Ignacio Zuloaga, Santiago Rusiñol, José María Pemán, el Dr. Barraquer y el pintor Ruano, paisajista en temas andaluces y personajes del flamenco. En sus charlas se comentaron los éxitos obtenidos en París y se sugirió la idea de montar un local, estilo «café cantante», igual al de París. La idea fue aprobada y se alquiló un local en la calle Arco del Teatro, muy cerca del Gran Teatro del Liceo y del teatro Principal Palace, dedicado al «varieté» de artistas, como Carlos Gardel, Josephine Baker y Maurice Chevalier.

En cuanto al teatro de ópera y ballet del Liceo, el gran empresario Diaghilev estaba acompañado por las primeras figuras de su compañía, como Tamara Taumanowa, Leonidas Massine y Ana Pavlova.

También era asiduo a Villa Rosa, el joven pintor Pablo Picasso, en la época en que solía visitar bastante Barcelona, de la que recuerdo una anécdota muy curiosa. Resulta que hablando con mi abuelo, le dijo que le gustaría irse a París bien vestido, pero que sus fondos monetarios no los tenía muy equilibrados; por lo que mi abuelo le presentó a un sastre, amante del arte, para un intercambio cuadro-traje. El sastre le hizo dos trajes, pero cuando vió la pintura de Picasso, deshizo el trato en el acto; y a mi abuelo no le quedó más remedio que pagarle los dos trajes al sastre y regalárselos al pintor.

Villa Rosa se inauguró en 1916, con un homenaje al literato y pintor Santiago Rusiñol y muy pronto se convirtió en procesión obligada de foraste-



ros de alcurnia, siendo hasta de rigor asistir con traje de etiqueta. En dicha inauguración actuaron las más importantes autoridades del cante y baile flamenco, como Manuel Torre, Pastora Pavón «Niña de los Peines, Cojo de Málaga, Manuel Vallejo, José Cepero, Angelillo, Niño de Marchena y, cantando para bailar, Rosalía de Cádiz y Carmela la Guapa. Los guitarristas eran Baldomero Mendoza, el Niño de Huelva, Juanillo el Camisón, El Chino - padre de Carmen Amaya - Alfonso Aguilera y José Relámpago.

En cuanto al gran cuadro de baile, estaba formado por las siguientes bailaoras: Juana Vargas «La Macarrona», La Malena, Regla Ortega «La Pato», La Rusa, La Faneta - tía de Carmen Amaya -, Lolita la Camisona, la Joselito, Las Mendañas, Las Romerito, La Chicharra y Rafaela Valverde «La Tanguera», a la que menciono como cosa aparte, pues esta bailaora se presentó en Madrid, en un café cantante, bailando el garrotín que le copió a Pastora Imperio. Alternó con las mejores artistas, como La Argentinita, Raquel Meyer y Tortola Valencia; acabando su vida en los cafés cantantes de Barcelona, bailando la farruca. Tenía un estilo y elegancia inigualables y manejaba la falda, como nunca he visto igual; introducía unas variaciones y pasos que podrían ser actuales. La gran bailarina Ana Pavlova, cuando iba a Barcelona, para actuar en el Liceo, después de su actuación iba a Villa Rosa y se quedaba extasiada viendo bailar flamenco; sobre todo a «La Tanguera». Era tan personal esta bailaora, que si cierro los ojos, aún creo estar viendola, pues su flamenca figura aún permanece en mi retina.

Por lo general, las mujeres bailaban sólo tanguillos y alegrías; y los hombres zapateado y farruca. En Villa Rosa ví bailar a Manolo de la Rosa, al Tobalo, El Subiela, a Frasquillo, al Viruta, al Batato y El Estampío. Este último hacía un baile, en sentido cómico, imitando a un picador de toros, en el ruedo; bailando además un zapateado, llamado «Zapateado de las Campanas», que todas las bailaoras o bailarinas lo hemos llevado en nuestro repertorio y aún se baila así. Otro bailaor de Villa Rosa fue El Mojigongo, quien debido a su gran fama fue requerido por el zar de Rusia, que lo contrató por un tiempo, durante el cual se casó con una rusa, a la que enseñó a bailar unos tanguillos flamencos y como bailarían que, al llegar a España, contrataron a la pareja, para actuar en Villa Rosa.

Mojigongo, tenía un hermano, llamado Faico, creador del baile de la farruca, quien por su elegante porte y estilo fue contratado para bailar en uno de los mejores teatros de Nueva York, siendo anunciado en los carteles con los mismos tipos de letras que el gran tenor Caruso. Los más destacados modistos de la ciudad norteamericana le requerían para que pasara sus creaciones de temporada.

En el cuadro flamenco de Villa Rosa, también existían los llamados palmeros, que solo acompañaban con sus palmas a los guitarristas y a las bailaoras, como un instrumento más.

Diré por último que, en el café cantante de mi abuelo Miguel Borrull, había varias gitanas catalanas que formaban un grupo con los bailaores, para finalizar el espectáculo. Entre ellas, destacaba «La Chicharra» que hacía un baile desaparecido, como muchos otros; y este baile quizás no esté dentro



del estilo flamenco, pero sí pertenece a los gitanos catalanes, llamado «El Crispín». Se trataba de un baile muy antiguo, muy original y poco visto; que yo pude aprender por su originalidad, aunque puliendo algunos de sus movimientos. A él le debo muchos éxitos que agradezco a quien me lo enseñó, que fue «La Chicharra», tía de la inolvidable Carmen Amaya.



Miguel Borrull (hijo)

Miguel Borrull Jiménez. Madrid, 1900-Barcelona, 1976. Guitarrista. Hijo de Miguel Borrull Castelló y tío de Trini Borrull.



Miguel Borrull (Padre)

Miguel Borrull Castelló. Castellón de la Plana, 1866-Barcelona, 194?. Guitarrista. Padre de Miguel Borrull Jiménez. Abuelo de Trini Borrull.



Cuadro Flamenco del Café Cantante "Villa Rosa", de Barcelona, propiedad de Miguel Borrull (Padre); abierto por éste, en 1916.



EN PRENSA AJENA

LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA UN HECHO CULTURAL PARA LA HISTORIA

ARTÍCULOS DE EUGENIO COBO

EN LA REVISTA "AUDIOCLÁSICA" DE MADRID

Y DE

MANUEL RÍOS RUIZ, "EN DIARIO DE JEREZ".

EL ARTE DEL FLAMENCO

LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

EUGENIO COBO

El flamenco ha sido siempre, y lo seguirá siendo, un espectáculo; fundamentalmente, un espectáculo. Pero cuando en 1956 el Ayuntamiento de Córdoba, con el asesoramiento del poeta Ricardo Molina, crea el «Concurso Nacional de Arte Flamenco» la intención fue la de reconocerle al flamenco también carácter cultural. No me atrevo a decir, como hacen otros, que ahí arranca la revalorización del flamenco; acaso ni siquiera había que revalorizar, puesto que no estaba infravalorado. Pero sí parece que hacía falta un cambio de planteamiento. Se empezó a considerar que el flamenco era digno de estudio. La bibliografía hasta entonces era escasísima y, desde luego, nada de cursos, congresos, conferencias; eso era impensable.

Con esta idea del gran valor cultural que posee el flamenco, un grupo de poetas jerezanos, encabezados por Juan de la Plata, funda, dentro del Centro Cultural Jerezano, la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces. La fecha oficial es el 24 de septiembre de 1958, y sus objetivos, que recoge el Manifiesto, son recoger y conservar todo material documental; investigar las raíces de los cantes y bailes; defender la música popular de mixtificaciones; y divulgar y exaltar el arte flamenco.

Meses después de constituida, la Cátedra organizó su primer festival flamenco, con la participación de Antonio Mairena, Juan Talega, La Perla de



Cádiz, María Vargas, Terremoto de Jerez, que sirvió de colofón a un homenaje a las figuras de Manuel Torre y Javier Molina.

En 1960 inaugura su Servicio de Publicaciones con el primer número de la revista «Flamenco», de la que salieron dos números más. Aunque la labor editora no es la prioridad de la Cátedra, ha publicado libros y folletos. En la actualidad la espléndida «Revista de Flamencología», de periodicidad semestral, que recoge estudios de especialistas, noticias del mundo flamenco, reseñas de libros y discos. Indicio de la calidad de la revista es el hecho de que todos los flamencólogos quieren colaborar en ella.

Tal vez lo más importante de las actividades de la institución, teniendo en cuenta los objetivos, es la celebración desde 1963 de los Cursos Internacionales de Verano, en los que se imparten clases de guitarra y de baile, se dan conferencias y se completa con el festival «Flamenco en Jerez».

Los Premios Nacionales de Flamenco los crea la Cátedra en 1964. Actualmente se conceden con periodicidad bianual. En el apartado de cante han galardonado, entre otros, a Terremoto, Aurelio, Fernanda y Bernarda, Fosforito, El Chocolate, Camarón, La Paquera, Morente, Mairena, El Lebrijano...; en el baile, a Rosa Durán, Antonio, Matilde Coral, Farruco, Mario Maya, El Güito, Manuela Vargas, Faico...; en guitarra, a Sabicas, Melchor de Marchena, Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar, Serranito, Juan Habichuela, Paco Cepero, Parrilla de Jerez...; en maestría, a La Piriñaca, Pericón de Cádiz, Pilar López, Juan Varea, Diego del Gastor, Mairena, Fosforito, Antonio Ruiz Soler... Hay otros apartados, que sólo vamos a enumerar: enseñanza, disco, investigación, poesía, prensa, radio y televisión, divulgación, artes plásticas y entidades flamencas.

Estos premios, que reconocen la trayectoria de los artistas y de los que difunden el flamenco, son honoríficos, sin dotación económica. Aparte de estos premios, también concede la «Copa Jerez». Ha promovido la Cátedra homenajes, festivales (como la Fiesta de la Bulería), grabaciones, ciclos de conferencias y mesas redondas. Con el material flamenco de todo tipo que ha ido coleccionando a lo largo de los años creó el Museo de Arte Flamenco, cuyo funcionamiento como tal museo lo autoriza el Ministerio de Educación y Ciencia en diciembre de 1972.

Desde su fundación, el director es el poeta y periodista jerezano Juan de la Plata. Junto con él, los creadores de la Cátedra fueron Manuel Pérez Celdrán, Manuel Ríos Ruiz y Esteban Pino Romero. Fue director honorario hasta su muerte el cantaor Antonio Mairena, cargo que recayó después, también con carácter vitalicio, en otro extraordinario cantaor, Fosforito. Integran la Cátedra como miembros numerarios artistas flamencos profesionales, investigadores, críticos, músicos, escritores, pintores.

El principal problema que ha sufrido durante muchos años la institución ha sido la falta de apoyo oficial permanente. Han colaborado ocasionalmente en sus actividades el Ministerio de Educación y Ciencia, Ministerio de Cultura, Ayuntamiento de Jerez, Diputación Provincial de Cádiz, Caja de Ahorros de Jerez (actualmente integrada en la Caja San Fernando de Sevilla y Jerez); entre los patrocinadores privados, Domecq, Exportadores de Sherry y Conse-



jo Regulador «Jerez-Xérès-Sherry». Pero en los primeros veinticinco años ha funcionado con precariedad de recursos; contemplada su escasez, demasiada actividad ha producido. Justamente cuando en 1983 celebraba sus bodas de plata, la Cátedra se integra en la Universidad de Cádiz. Hace tres años pertenece también a la estructura del Centro Andaluz de Flamenco, que depende de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Parece, pues, que la supervivencia de la Cátedra está asegurada.

En el VII Festival Flamenco de Madrid, que organizó el Círculo de Bellas Artes en marzo de 1999, se hizo un homenaje a la Cátedra por su reciente cuadragésimo aniversario, homenaje que actualmente se hizo extensivo a la figura de su director, Juan de la Plata. El propio Juan de la Plata hacía esta reflexión durante el acto: «Cuando se alcanza una edad tan alta en una institución cultural de índole privada, como es la nuestra, la verdad es que uno no deja de sorprenderse de haberla alcanzado, después de haber dejado en tan largo camino tantos problemas, tanta lucha, tantas inquietudes y desilusiones, sin haber perdido nunca el norte de la meta que nos propusimos: el trabajar seriamente por el flamenco andaluz desde la óptica de la cultura y sin concesiones gratuitas a otros enfoques y, por supuesto, al desaliento».

Después, hablando de los orígenes, recordaba Juan de la Plata: «Todo empezó con un clarividente deseo de un grupo de jóvenes poetas de dar al flamenco el rango que como música popular se merecía y sacarla de las manos de quienes la enfangaban en juergas y lupanares, para alzarla a más altos niveles de consideración y tratamiento, tanto artístico como social, musical y cultural, en definitiva. Tratamos por todos los medios de exigir y exigimos, a nosotros mismos, un rigor científico en el estudio y la investigación de un arte tan viejo como enigmático por sus diversos orígenes y mezcla de culturas. Puede decirse que fue, realmente, una aventura a la que nunca le faltó la constancia y el entusiasmo».

(De la revista de música «Audioclásica», nº 48, septiembre 2000)

UN HECHO CULTURAL PARA LA HISTORIA

MANUEL RÍOS RUIZ

Un mandato apostólico dice: «Que la constancia produzca su obra perfecta». Pues bien, es como si la Cátedra de Flamencología de la Universidad de Cádiz, con sede en Jerez de la Frontera -donde fue fundada en mil novecientos cincuenta y ocho-, lo haya constituido su lema, porque al cabo de treinta y tres celebraciones de su Curso Internacional de Estudios Flamencos el programa raya la perfección. Desde luego, desde su implantación, esta importante actividad flamencológica se propuso, además de ser la primera en su temática, hallar la fórmula más idónea para ofrecer a las personas interesadas de todas las latitudes, un conocimiento teórico y práctico del arte andaluz. El flamenco, en aquellos años finales de la década de los cincuenta, necesitaba ser revalorizado en primer término y, también, ofrecido desde



todos sus prismas artísticos, humanos y espirituales, para dejar bien sentado que se trata de un arte muy significativo del pueblo.

Y esos cursos que continúan su andadura, y que en esta ocasión tendrán lugar del once al dieciséis del presente, no solamente han mantenido su trayectoria venciendo a veces múltiples dificultades, por falta de apoyo oficial, sino que han sido espejo de otras iniciativas similares en distintos puntos de España y del extranjero. Actualmente, los seminarios, cursos y congresos que se ocupan del flamenco, todos ellos, tengan lugar en universidades, en centros culturales o peñas flamencas, no son más que epígonos del Curso Internacional de Estudios Flamencos de Jerez, por mucho que lo quieran disimular. La Cátedra de Flamencología supo darle un sentido académico, como el de su propia institución, a la divulgación del cante, el baile y el toque de nuestra tierra. Un hito en la historia cultural de Andalucía.

(De «Diario de Jerez» 2 - IX - 2000)



HOJAS SUELTAS DEL FLAMENCO, SALVADAS DEL OLVIDO

CANTE ANDALUZ, CANTE JONDO Y CANTE FLAMENCO

DOMINGO MANFREDI CANO
CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

y

EL MUNDO MUSICAL DEL CANTE FLAMENCO

RICARDO MOLINA
CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

CANTE ANDALUZ, CANTE JONDO Y CANTE FLAMENCO POR DOMINGO MANFREDI CANO

El tema es nada más y nada menos, meollo y raíz del gran problema. Nada de cuanto hagamos será efectivo mientras esté por resolver aquel enigma de las tres cabezas, y en cambio, cuando esté resuelto todo será claro, transparente y comprensible en el mundo andaluz, jondo y flamenco, tres palabras distintas para un solo misterio verdadero.

Habría que empezar por poner en claro el cúmulo de circunstancias de toda índole que han hecho posible la actual Andalucía y la han conformado en lo geográfico, en lo histórico, en lo humano, en lo metafísico. No podemos hacer nada, mientras no hallamos estudiado al hombre andaluz de hoy, producto de una serie de intercambios de razas, religiones, conceptos de vida, filosofías y avatares históricos, cuya confusión y cuya fusión ha de ser el tema que un día aborde definitivamente ese hombre excepcional, de bagaje científico extraordinario, que le está haciendo falta al problema andaluz y por supuesto al cante.

De todos modos, con todas las reservas que se nos quieran exigir, y que aceptamos de antemano, es lícito que se nos permita, y se nos admita, una



serie de apuntes, todo lo empírico que se quiera, sobre lo que entendemos por cante andaluz, cante jondo y cante flamenco.

Yo entiendo por cante andaluz todo aquel cante que es popular, que es patrimonio común del pueblo, que está al alcance de cualquiera el entenderlo y aún el interpretarlo. Creo que son cantes de este tipo, todos aquellos que el andaluz canta cuando trabaja, cuando se divierte, cuando piropea, cuando ronda. Cantes con aires sencillos, populares, familiares. Algunos, ¿porqué no?, con reminiscencias de otros cantares populares de regiones distintas, acaso lejanas.

Tengo por cante jondo a los que no son populares, que no se interpretan para divertirse, intimistas, solitarios. Cantes de angustia y agonía. Profundos, jondos, que es lo mismo, entendiendo por jondura algo que sólo se da en Andalucía, que no suena a nada conocido en otras regiones, que en todo caso, suenan a misterio, a tirones telúricos, a lejanísimas manifestaciones religiosas. También a problemas humanos personalismos. Acaso, a melopeas orientales, musulmanas, judías, a pueblos perseguidos, pueblos tristes, oprimidos, doloridos, amargos.

Y creo que es cante flamenco aquellos y éstos teatralizados, subidos al escenario, ofrecidos en venta a tanto la copla. Cantes aliviados, obligados los intérpretes a prescindir de circunstancias de tiempo y lugar, a cantarlos a la hora que se les mande y en el sitio que elija quien paga. Cuando un andaluz canta para él, en el cante jondo, o para divertirse, en el cante andaluz propiamente dicho, no está cantando flamenco. Sin embargo, una seguriya gitana, como una trillera, cantada en el teatro o en un tablao, es cante flamenco, a mi juicio. Por eso un tablao de los que tanto abunda ahora será flamenco, pero no podrá ser jondo ni andaluz.

Todo esto es muy complicado, como dije antes. La clasificación de los cantes habrá que orientarla en otro sentido: intimistas, de diversión y de trabajo. Los intimistas son los jondos. Los demás son andaluces. Cualquiera de ellos, convertido en espectáculo, será flamenco. Es lo que yo creo, pero no me atrevería a exigir de nadie que lo creyera a pies juntillas. La verdad es que el tema necesita una serie de estudios previos y de precisiones de las que carecemos todavía.

(De una encuesta, entre miembros de la Cátedra. 1963)

EL MUNDO MUSICAL DEL CANTE FLAMENCO

POR RICARDO MOLINA

La inmensa mayoría de los musicólogos y folkloristas trataron el cante flamenco con aire de perfecta suficiencia y formularon sin vacilaciones una serie de teorías y de juicios que no resisten serio análisis. Tras la solemne apariencia de sabiduría se esconde casi siempre un terrible vacío, una terrible ignorancia.

Hemos ido nosotros que no somos músicos, a consultar lo que escribieron sobre el cante en el aspecto musical autoridades manifiestas o disimuladas,



en el campo de la musicología. Desde Torner hasta el Diccionario Espasa pasando por Arcadio Larrea, Echevarria, etc... Hemos buscado la determinación de ciertos aspectos musicales del cante flamenco, para cuyo estudio no estamos preparados, Uno de esos aspectos es el del ritmo.

De tales fuentes recogimos, definiciones tan trasegadas como la que atribuye a la siguiroiya, el compás de 3 X 4 ó 3 X 8.

Un feliz encuentro con Narciso Yepes en diciembre de 1961 fue providencial para nuestro estudio del aspecto rítmico del cante. Narciso Yepes nos puso alerta contra todas las determinaciones imperantes hasta hoy de los ritmos flamencos. Entonces pusimos en cuarentena las notas que habíamos espigado aquí y allá.

Más tarde, en mayo, el VI Festival de los Patios Cordobeses, nos deparó ocasión de reunirnos. Una mañana organizamos pequeña asamblea en una taberna cordobesa para estudiar y formular los ritmos fundamentales. A la reunión asistieron Narciso Yepes, el maestro Odón Alonso que venía dirigiendo la Orquesta Filarmónica Nacional, y el compositor Mauricio Ohana. El arte flamenco representábanlo Juan Talegas, Antonio Mairena y Rafael Muñoz «El Tomate». La afición constituímosla el pintor Capuletti, el escritor argentino Anselmo González Climent y el que escribe estas líneas. Tras una deliberación de cinco o seis horas, contrastada por experiencia flamencas a cargo de Mairena y Juan Talegas, los tres músicos llegaron a un acuerdo que formuló con nitidez el maestro Ohana.

Las dificultades máximas las ofreció la siguiroiya, Los cuatro ritmos estudiados como fundamentales fueron el de la siguiroiya, la soleá, el tango y la bulería.

El maestro Ohana me dio una nota que resumía el fallo de las tres personalidades musicales allí reunidas con nosotros. Dice así:

«Tanto en la siguiroiya como en la soleá, y por consiguiente en la bulería, se superponen dos ritmos formando contrapunto. Uno de estos ritmos es el básico, llevado por la guitarra acompañante; el otro es llevado por el cantaor y a veces por las palmas, sirviendo de base estructural rítmica por el cante, El ritmo interno presenta -así como el cante- un carácter muy neto de lo que los músicos llaman «Tempo rubato» Por consiguiente las coincidencias de los dos ritmos sólo se manifiestan en algunos puntos del desarrollo.»

A esta nota siguen esquemas de los ritmos en el pentagrama que publicaremos en el libro que preparamos. Figuran el ritmo base o externo y el interno o implícito al cante mismo.

En conversaciones posteriores con Mauricio Ohana y con el escritor francés Georges Hilaire, intentamos establecer una nomenclatura técnica basada en la música para designar ciertas peculiaridades flamencas. Así por ejemplo, los llamados «babeos» o recursos labiales que usan ciertos cantaores y localidades andaluzas los designamos «vibratos labiales», término tomado en préstamo a la terminología musical.

(Publicado en el diario "CORDOBA". Años 60.)



Manuel Torre



POESIA

OYENDO TEMBLAR LA VOZ DE MANUEL TORRE

CARLOS MURCIANO

En el pueblo otra vez, y sin la pena
que pone la distancia en el ausente
de lo suyo más hondo,
a sol vivo cayendo por cales y tejados,
a tantos del estío del Sur, en paz conmigo,
con Dios y con los otros,
en las manos un libro de quien no conocieras
ni hubieras conocido nunca -Saroyan,
alguien que iba buscando lo que tú mismo, hombre,
si por otro camino,
en el pueblo otra vez, digo, de pronto,
como un chorro de música tronchada,
como un disparo de quejumbre, de frente y bien certero,
tu voz, hombre, tu sombra, viniendo de los años,
sembró la guerra en mí, que nunca antes de ahora
la escuchara.

(Oh poderoso símbolo, oh cadencia temblante,
oh callejón oscuro por el que cruza un niño
sin madre para el miedo, oh seguriya bruja
de Jerez...

«Si cien años viviera en el mundo»

te oiría, redoma
donde la pena borbotlea y cuaja,
carcoma
que la madera de los sueños vence,
paloma
que a un hombre, pura tierra, alas presta y arrullo.)

Alamos tuvo tu niñez y un pétalo
de Amapola tu muerte,



al filo de esos días que tanto señalaste
de Santiago y Santa Ana.
De calle a calle, hombre, de Jerez a Sevilla,
tu garganta surgió, creció y quebróse.
Voces que te enseñaron, nombres que bien supiste
-digo Manuel Molina, Paco la Perla, el Viejo
de la Isla,
y un hombre de este pueblo, con buitres y torcaces
en la garganta, el Nitri-,
conformaron tu cante, éste que estoy oyendo
signado por tu duende
único.

Torre esbelta
repicando a compás de bulerías,
soleares, tarantos, martinetes
y -punzón de marfil- la seguriya
volteando a morir en la espadaña
negra de soledades y vencejos.

Escucha, hombre, por el campo vienen
los segadores,
los vendimiadores,
los vareadores
de la aceituna. Y cantan.
Con tu voz misma, con tu misma letra
que entra porque es de sangre:

«Son tan grandes mis penas
que no caben más...»

No caben más espigas,
no caben más racimos,
no caben más sollozos olivares
en su piel ni en tu piel (y eras tan alto
como una torre campanera, hombre
de Andalucía, galgo
de la nostalgia,
gallo alboreante,
niño
de Jerez.

Como duele la esperanza
cuando se pierde, como duele el beso
que no se da y se queda entre los labios
maduro y bien propicio,



como duele y amarga la lágrima sorbida
por quien, fiel, la vertiera,
así duele tu cante, va doliéndome
tu palabra remota, tu roto corazón.

Hombre, la tarde cede. Y el sol. No tu garganta,
el negro chorro de tu angustia
sonora.

Por mi pueblo pasa el río
del olvido. Por mí, tu voz que asusta,
despierta los recuerdos
y los remueve y los afila, piedra
girando dulcemente.

Cierro los ojos, guardo entre las manos
el libro que no puedo ya leer
y te escucho.

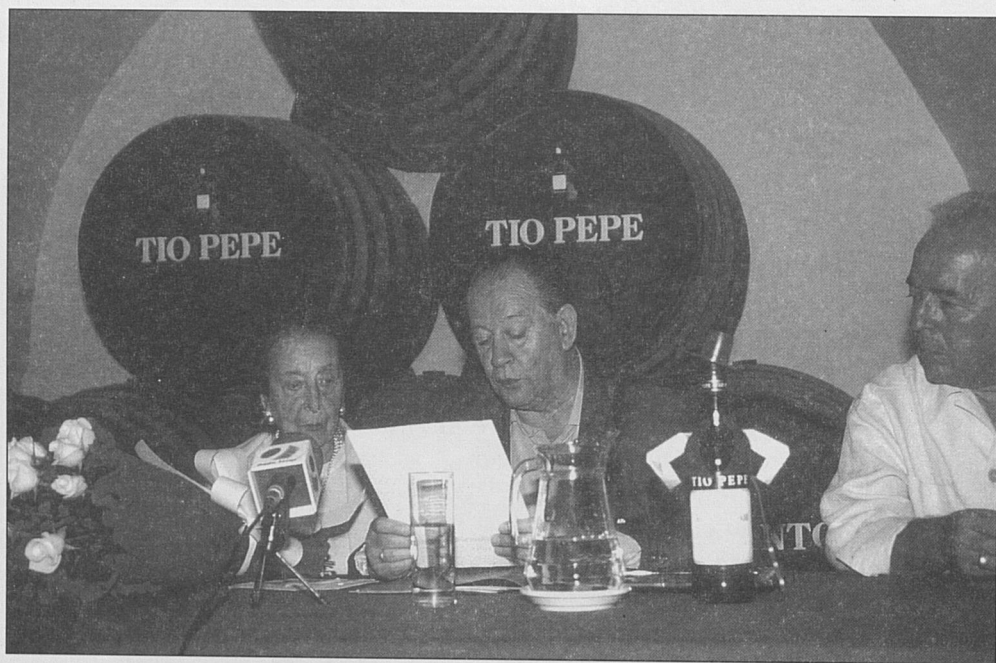
Que todo va cediendo

-la tarde, el sol y yo-, no tu garganta
ni tu ancha voz, que se me va clavando,
que se me va metiendo bien adentro,
funeral y distinta, hombre,
como un cuchillo, como una flor,
como absolutamente nada en el mundo.

CODA

Ahora que tiembla el rocío
sobre el verdor de las viñas
y van las pupilas niñas
del verano por el río,
el oscuro escalofrío
de tu voz seguiriyera
hiela la piel, de manera
que está el mundo tiritando
mientras te voy recordando
en Jerez de la Frontera.

(Poema premiado con la Flor Natural de los Juegos Florales del Flamenco,
celebrados por la Cátedra de Flamencología, en 1969)



*Dos momentos del Homenaje a Trini Borrull, en la Bodega de González Byass, de Jerez.
FOTO: Yvonne van der Bijl.*



PAGINAS DE INFORMACION

HONORES Y DISTINCIONES

HOMENAJE A TRINI BORRULL

OTRA DEUDA SALDADA CON EL BAILE

PALABRAS DEL DIRECTOR DE LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA, JUAN DE LA PLATA, EN EL HOMENAJE A TRINI BORRULL, EL 16 DE SEPTIEMBRE DE 2000

En la clausura del XXXIII Curso Internacional de Estudios Flamencos, la Cátedra de Flamencología y el Centro Andaluz de Flamenco de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, conjuntamente con González Byass, rindieron homenaje a la veterana maestra de baile, de 86 años, Trini Borrull. Dicho homenaje queda resumido en las palabras que entonces pronunciara el Director de la Cátedra y de nuestra Revista, Juan de la Plata.

«Querida Trini y queridos amigos todos:

Desde su creación, en el año 1958, nuestra Cátedra de Flamencología ha sido pionera en la sensibilización de la deuda permanente que, todos los buenos aficionados, tenemos contraída con aquellos grandes artistas del flamenco que han sido depositario del histórico legado cultural del arte de nuestro pueblo. Muy especialmente, cuando se ha tratado de artistas que nos han sabido transmitir ese legado con la mayor dignidad y enriquecido, a su vez, por ellos. De ahí los muchísimos premios nacionales y locales que hemos ido entregando cada año, desde los orígenes de esta Cátedra. Y de manera muy especial, nuestra devoción y nuestro respeto han estado siempre en la admiración y el cariño que hemos sentido hacia aquellas mujeres españolas que, con verdadero enamoramiento, dedicaron una buena parte de su vida al baile flamenco y a su engrandecimiento, a través de sus bailes y de sus coreografías; bien a través de sus interpretaciones como de sus enseñanzas; pasando el testigo a las nuevas generaciones de artistas de este apasionante baile nuestro, cuya madre primera dicen que fue la célebre Telethusa, elevada ya a los altares de la estética andaluza por los siglos de los siglos.

Desde el año 1961, en que rindiéramos nuestra primera pleitesía, a la vieja maestra jerezana de baile, María Lucena, en una noche memorable de embrujo y duendes flamencos, en el patio señorial del palacio de Campo Real, hasta hoy, aquí en la bodega del vino más flamenco del mundo, el Tío Pepe -que por algo es también



guitarrista y bailaor, como ustedes saben-, en que nos reunimos en torno a nuestra querida y admirada Trini Borrull, han sido muchos los homenajes y los premios concedidos por la Cátedra a los grandes artistas del baile, desde Antonio, a Pilar López, pasando por los jerezanos Angelita Gómez y Tomás Torre, aquí presentes, entre nosotros, para estar una vez más al lado de Trini Borrull; pasando por la recordada paisana Isabelita Ruiz, a la que ya muy anciana, casi centenaria, llevamos nuestro calor y homenaje hasta la residencia de las Hermanitas de la Cruz, donde pasó los últimos días de su vida, cuidada como una reina.

Y hoy, estamos aquí, querida Trini, para decirte, una vez más, lo mucho que te queremos, lo mucho que te debemos y lo muchísimo que a personas como tú, de tu clase, y de tu categoría artística y humana, le debe el baile flamenco y la danza española, en la que tú también reinaste por derecho propio.

La Cátedra de Flamencología y el Centro Andaluz de Flamenco de la Junta de Andalucía del que formamos parte indisoluble, así como la emblemática bodega jerezana de González Byass -cuyo Tío Pepe, nos consta que ya se consumía abundantemente en el café cantante de tu abuelo Miguel Borrull,- y los hombres y mujeres que formamos parte de la Cátedra, del Centro y de esta vieja y hermosa bodega de nuestros mejores vinos, queremos pedirte que aceptes este cariñoso homenaje que esta tarde te rendimos, en la clausura de nuestros Cursos de Estudios Flamencos, con la mayor emoción, por la amorosa dedicación tuya al baile y a la danza de toda una vida, que soñamos y deseamos para ti centenaria, con la misma gracia y lucidez que tienes ahora y en este momento. En este homenaje, en este pergamino que te entregamos, enmarcado en fina orfebrería, quiero que sepas que va todo nuestro cariño, nuestro agradecimiento por tu labor de tantos años y el corazón de todos nosotros. Que Dios te bendiga.»



MEMORIA DEL CURSO ACADÉMICO 1999-2000 DE LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

A continuación publicamos un extracto de la Memoria del pasado Curso Académico de la Cátedra de Flamencología

Gracias a la importante colaboración de nuestros tradicionales patrocinadores, el Centro Andaluz de Flamenco de la Conserjería de Cultura de la Junta de Andalucía, la Fundación Provincial de Cultura de la Excm. Diputación Provincial, la Delegación de Cultura y Educación del Excmo. Ayuntamiento de Jerez, Caja San Fernando, González Byass, Consejo Regulador de nuestros vinos, Fundación Cruzcampo y la Asociación «AIE» de Artistas de España, nuestra Cátedra de Flamencología, fundada en 1958, pudo llevar a cabo, una vez más, la realización de sus actividades, durante el pasado Curso Académico 1999-2000, cuya memoria, en extracto es la siguiente:

En octubre de 1999, celebramos con toda solemnidad, en la bodega «El Tonel», de González Byass, con el patrocinio exclusivo de dicha empresa jerezana, la entrega de los ya suficientemente acreditados Premios Nacionales de la Cátedra y las distinciones locales «Copa Jerez», en el transcurso de una cena de gala, al final de la cual actuaron espontáneamente algunos de los artistas premiados, como las bailaoras Blanca del Rey, Angelita Gómez y María del Mar Moreno; el guitarrista «Moraito», la cantaora María Vargas, y otros presentes en el acto; como el bailar Tomás Torre y un cuadro de jóvenes valores, del cante, el baile y el toque, contratado por la Cátedra.

En el mes de enero del 2000, presentamos públicamente, en la Caja San Fernando, el número 10 de nuestra «Revista de Flamencología», con trabajos de investigación y ensayo de nuestros compañeros y colaboradores, D. Luis Suárez Avila, D^a. Ana Gómez Díaz, D. Alfredo Arrebola, D. Luis López Ruiz y D. Angel García López, dedicando unas páginas especiales de homenaje y recuerdo al que fuera gran flamencólogo argentino y Director Honorario de esta Cátedra, D. Anselmo González Climent, cuya correspondencia con nuestro director D. Juan de la Plata también se insertaba como aportación documental a la historia de la flamencología.

En el mes de abril, y en vísperas de la Semana Santa, celebramos en este mismo auditorio, con la colaboración exclusiva del CAF, nuestra «Noche de la Saeta», con una espléndida y completísima conferencia-recital de saetas por todos los estilos, a cargo del cantaor y miembro de esta Cátedra, Don Alfredo Arrebola, director y profesor del Aula de Flamencología de la Universidad de Málaga.

En el mes de mayo, con motivo del IV Festival de Jerez, celebrado en el Teatro Villamarta, nuestra «Revista de Flamencología» concedió su segundo Premio de la Crítica, con el patrocinio exclusivo del Consejo Regulador Jerez-Xerés-Sherry y Manzanilla de Sanlúcar, al bailar Antonio Márquez y su Compañía de Danza y Baile Flamenco por su espectáculo «Después de Carmen». Este premio sería entregado,



en la noche del 22 de junio, en una fiesta de gala celebrada en el Palacio del Vino, sede del citado Consejo Regulador, con asistencia de autoridades, artistas, aficionados y representantes de las peñas flamencas jerezanas.

Días después, celebramos en el patio de columnas del Palacio Pemartín, sede del CAF y de nuestra Cátedra, la presentación del número 11 de nuestra «Revista de Flamencología», con importantes trabajos de investigación, firmados por los señores colaboradores D. Luis Suárez Avila, Ivo Hermans, D. Ricardo Rodríguez Cosano, Mr. Bernard Leblón, D. Félix Grande, D. Manuel Ríos Ruiz, D. Tomás Borrás, D. Julio Mariscal Montes, D. Juan de la Plata y D. Francisco Salgueiro.

Como es sabido, nuestra revista se reparte gratuitamente, entre las principales peñas flamencas españolas y extranjeras, bibliotecas públicas y centros culturales que la solicitan; enviándose también a otros muchos puntos de España y del extranjero; bien directamente o por medio del Centro Andaluz de Flamenco que la patrocina, conjuntamente con el Ayuntamiento de Jerez y Caja San Fernando.

Finalmente, como culminación del pasado Curso Académico, la Cátedra de Flamencología celebró, entre los días 11 y 16 del mes de septiembre de 2000, su XXXIII Curso Internacional de Estudios Flamencos, junto con el II Salón Internacional de Fotografía Flamenca, que fueran inaugurados en las mismas instalaciones del CAF, en el Palacio Pemartín, por la ltma.Sra. Delegada Provincial de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, quien posteriormente asistiría, lo mismo que la Delegada Municipal de Cultura y el Diputado Provincial de Cultura al acto inaugural de Curso, celebrado en la bodega «El Tonel» de González Byass, con una brillante conferencia-recital sobre «El Cante Flamenco y su historia», por nuestro Director Honorario, el prestigioso maestro del cante flamenco, D. Antonio Fernández Díaz «Fosforito».

Esta nueva edición de nuestros Cursos de Verano, comprendía, además, lecciones teóricas, sobre «Historia, Teoría y Estética del Baile Flamenco», a cargo de nuestra profesora, D^a Teresa Martínez de la Peña, y clases prácticas de Baile Flamenco por Bulerías de Jerez y Alegrías de Cádiz, para cursillistas inscritos, a cargo de nuestras profesoras D^a Angeles Gómez y D^a María del Mar Moreno. Además, con asistencia libre para alumnos oyentes, un seminario sobre «El Romancero y el Cante», en el que participaron especialistas tan acreditados como el profesor de la Universidad Complutense y del Seminario Menéndez Pidal, D. Jesús Antonio Cid; el flamencólogo y romancerista, miembro numerario de esta Cátedra, D. Luis Suárez Avila; y D. Manuel Naranjo Loreto, flamencólogo, folclorista y Secretario de esta entidad.

El Curso sería clausurado por el Director de la Cátedra de Flamencología de la Universidad de Córdoba, el profesor D. Agustín Gómez Pérez, quien disertó brillantemente, en el auditorio del CAF, sobre «Pasado, presente y futuro de los estudios flamencos».

Coincidiendo con esta actividad, quisimos rendir homenaje de gratitud y admiración a la decana de las maestras de baile españolas, aún en activo, a sus 86 años de edad, y antigua profesora de nuestros Cursos de Verano, D^a Trini Borrull, quien permaneció unos días en Jerez, como invitada de honor de la Cátedra y del CAF, asistiendo incluso a la Fiesta de la Bulería; tras la cual regresó muy encantada de su estancia entre nosotros, y de las atenciones recibidas, a su residencia en Las Palmas



de Gran Canaria; no sin que antes de marcharse nos manifestara, muy agradecida, que, con este homenaje, celebrado en el CAF y González Byass, le habíamos inyectado nueva vida, para muchos años más.

Con éste, son ya cuatro los homenajes rendidos por la Cátedra a maestras ancianas del Baile Flamenco. Las anteriores fueron las jerezanas D^a María Lucena y D^a Isabelita Ruiz, así como, en 1998, la gran bailaora D^a Pilar López, todas las cuales recibieron, en su día, el cariño, el respeto y la gratitud de esta Cátedra por su meritoria labor artística y docente.

Por último, consignar que, independientemente de estas actividades culturales del Curso Académico 1999-2000, la Cátedra de Flamencología y su Director recibieron, en Arcos de la Frontera, como hace años ocurriera en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el homenaje del festival «Velá Flamenca de las Nieves», al conmemorarse el 40 aniversario de la organización por nuestra Cátedra de Flamencología, en dicho pueblo, del Primer Festival Flamenco de Arcos, celebrado en la plaza del Cabildo, con artistas ya históricos como Terremoto de Jerez, Juan Talega, La Perla de Cádiz, María Vargas, Paco Laberinto, Angelita Gómez, Parrilla y otros muchos.

Con este motivo, les fueron entregadas sendas placas recordatorias de dicha conmemoración, a nuestro Director D. Juan de la Plata y a la Cátedra, en cuyo nombre la recibió nuestro Subdirector D. Manuel Pérez Celdrán. En este mismo acto y lugar, la Cátedra entregó el nombramiento de miembro de la misma, a la maestra de baile, Angelita Gómez.

De todo lo cual, como Secretario de la Cátedra de Flamencología, certifico; en la ciudad de Jerez de la Frontera, a 3 de noviembre del año 2000, fecha en la que inauguramos el nuevo Curso académico 2000-2001 y entramos en una nueva etapa de nuestra vida social, tras cumplir, el 24 de septiembre próximo pasado, el XLII aniversario de nuestra existencia, como institución académica.



CURSOS

XXXIII CURSO INTERNACIONAL DE ESTUDIOS FLAMENCOS DE LA CATEDRA DE FLAMENCOLOGIA

Durante los días 11 al 16 de septiembre de 2000, la Cátedra de Flamencología de Jerez celebró, con gran éxito, su XXXIII Curso Internacional de Estudios Flamencos, con la colaboración del Centro Andaluz de Flamenco de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Ayuntamiento jerezano, Fundación Provincial de Cultura de la Diputación de Cádiz, Tío Pepe-González Byass, Caja San Fernando, Fundación Cruzcampo y AIE-Artistas Intérpretes o Ejecutantes. Sociedad de Gestión de España.

El Curso comprendió clases prácticas de baile por Bulerías de Jerez y de Alegrías de Cádiz, a cargo de las maestras titulares de la Cátedra, Angelita Gómez y María del Mar Moreno, respectivamente. Las lecciones sobre Historia, Teoría y Estética del Baile Flamenco, fueron de la profesora titular, Teresa Martínez de la Peña; pronunciando una lección magistral, sobre el baile, la veterana maestra Trini Borrull, a la que la organización del Curso rindió un emotivo homenaje, entregándole un pergamino de admiración y agradecimiento por toda una vida - 86 años y aún en activo - dedicada al baile flamenco y a la danza española.

La magna lección inaugural del curso tuvo por marco la bodega «El Tonel» de González Byass, a cargo del maestro del canto y director honorario de la Cátedra, Antonio Fernández Díaz «Fosforito», ilustrándola con una buena colección de cantes de su repertorio por diversos estilos, en una noche de brillante inspiración para el cantaor, que

fue muy aplaudido. La magna lección de clausura, correría a cargo del director de la Cátedra de Flamencología de la Universidad de Córdoba, Agustín Gómez Pérez, quien disertó sobre «Pasado, presente y futuro de los estudios flamencos»

Las sesiones nocturnas del curso estuvieron dedicadas a la celebración del seminario «El Romancero y el Cante», en el que intervinieron con sus dotas ponencias, los profesores Jesús Antonio Cid, de la Universidad Complutense, Seminario Menéndez Pidal, sobre «El romancero de tradición oral y su recolección entre los gitanos bajoandaluces»; Manuel Naranjo Loreto, de la Cátedra de Flamencología, que habló «De la lírica tradicional al cante flamenco» y Luis Suarez Avila, también miembro numerario de la Cátedra, quien disertó sobre «El fragmentarismo en el romancero de tradición oral, entre los gitanos de la baja Andalucía».

Las clases prácticas se desarrollaron, en sesiones matinales, en el estudio «Calle del Flamenco», inmediato a la sede de la Cátedra, en el Centro Andaluz de Flamenco, y las lecciones teóricas y sesiones del seminario, en el auditorio de éste, en el Palacio Pemartín de Jerez.

Los alumnos fueron becados en su mayoría por la AIE, Artistas Intérpretes o Ejecutantes de España, recibiendo sus correspondientes certificados de asistencia, en el acto de clausura, celebrado en las bodegas de González Byass, cuyas instalaciones recorrieron, siendo agasajados con un jerez de honor, asistiendo más tarde al almuerzo ofrecido a la maestra Trini Borrull y, posteriormente, antes de marcharse a sus respectivos lugares de origen, a la XXXIII Fiesta de la Bulería, creada por la Cátedra y organizada por el Ayunta-



miento de Jerez, en el marco de la plaza de toros jerezana.

Paralelamente a estas actividades del Curso, la Cátedra de Flamencología celebró su II Salón Internacional de Fotografía Flamenca, en la sala de exposiciones del CAF, en el Palacio Pemartín, la cual permaneció abierta al público hasta final del mes de septiembre.

En el apartado de Exposiciones de estas mismas páginas informativas, pueden conocer nuestros lectores el fallo del jurado que concedió los premios a las mejores fotografías expuestas en dicho Salón.

«LA PALABRA. EXPRESIONES DE LA TRADICION ORAL», EN SALAMANCA

La Diputación de Salamanca, a través de su Centro de Cultura Tradicional, celebró del 20 al 24 de noviembre de 2000 el curso titulado «La Palabra. Expresiones de la tradición oral», dentro de su VII Seminario de Folklore y Cultura Tradicional.

Dicho curso comprendía los apartados dedicados a oraciones y conjuros, a cargo de José Manuel Fraile; el cuento desde dentro, por Julio Camarena Laucirica; los dichos y las frases hechas, como experiencia del saber, por Pancrancio Celdrán Gomariz; los refranes, como síntesis de experiencia, por Julia Sevilla Muñoz; y la poesía improvisada y cantada en España, a cargo de Maximiano Trapero Trapero

VI ENCUENTROS MANUEL DE FALLA, EN GRANADA

Tuvieron lugar estos encuentros, entre los días 26 de noviembre y el 17 de diciembre, organizados por el Archivo Manuel de Falla, con la colaboración del

Consorcio Fundación Granada para la Música, el INAEM, la SGAE y la Fundación Autor; con varios conciertos de la obra del compositor, ofrecidos por la Orquesta Ciudad de Granada; un ciclo de conferencias; curso de análisis musical; exposiciones y la presentación de varias publicaciones.

ANTROPOLOGIA Y MUSICA. DIALOGO TRES, EN GRANADA

El Centro de Investigaciones Etnológicas «Angel Ganivet», de Granada, celebró, durante los días 15 al 17 de noviembre de 2000, el coloquio internacional, «Antropología y Música. Diálogos Tres», dedicado al tema de las «Transculturaciones musicales mediterráneas», organizado conjuntamente con el Centro de Documentación Musical de Andalucía y la colaboración del Ayuntamiento granadino.

En este coloquio internacional fueron estudiadas, entre otras, la música «country» el fado, sones tibetanos, la música de raíz campesina, el flamenco y sus valores, la música árabe andaluza y la música andalusí.

PROCESOS MUSICALES, TRADICIÓN Y CAMBIO, EN EL MUSEO DE ANTROPOLOGÍA

Del 14 al 16 de diciembre de 2000, el Museo Nacional de Antropología, organizó un ciclo de conferencias, bajo el título de «Procesos musicales en España: tradición y cambio», con la coordinación científica de SIbE. Sociedad de Etnomusicología; el patrocinio de la Fundación Autor y la colaboración del Grupo de Antropología.

En este ciclo, fueron analizados los fundamentos conceptuales en el estudio de las tradiciones musicales; la cons-



trucción de la llamada cultura popular; y la urbanización y modernización de la cultura musical.

El curso contó con 250 plazas y de existir mayor demanda se repetirá a comienzos del próximo año; entregándose a los participantes diploma de asistencia.

Para más información, los interesados pueden dirigirse al Museo Nacional de Antropología, Avenida Juan de Herrera, núm. 2.-28040 Madrid.

CURSOS ON LINE DE MÚSICA, EN LA UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

La Fundación de la Universidad de La Rioja inaugura el **portal de Internet** www.i-formación.net, sobre formación no reglada, con un «Programa sobre la Historia y Creación Musicales».

Se trata de diez cursos que versan sobre distintos aspectos de la música y que se imparten, a través de Internet, en un horario libre y con el apoyo de especialistas.

La Universidad de La Rioja es la universidad pública que implantó en 1999 la Licenciatura on line en Historia y Ciencias de la Música, y sumará a su campus virtual la Licenciatura en Ciencias del Trabajo, en febrero de 2001.

Estos cursos están cofinanciados por el Ministerio de Ciencia y Tecnología y la Agencia de Desarrollo Económico de La Rioja, ADER.

Para más información, se puede llamar al teléfono 941 299 184, o a través del correo electrónico:

[cursos.musica@fur.unirioja.es](mailto: cursos.musica@fur.unirioja.es); o en las webs www.i-formación.net; www.fur.es; y www.unirioja.es.

VII JORNADAS FLAMENCAS DEL BARRIO DE LA FORTUNA DE LEGANÉS

En homenaje al veterano maestro del baile Isidro López «El Mono», del 11 al 16 de diciembre de 2000 se celebran las VII Jornadas Flamencas del Barrio de la Fortuna, organizadas por el Ayuntamiento de Leganés y la Junta Municipal de Distrito de La Fortuna, inaugurándose con una conferencia del flamencólogo José Blas Vega, sobre «La discografía de pizarra en el flamenco».

Estas jornadas comprenden, además, una exposición de fotografías flamencas de Paco Manzano y el VI Concurso de cante «Silla de Oro» 2000; así como un festival flamenco en la entrega de premios, el sábado 16 de diciembre, con la actuación de Canela de San Roque y el grupo de baile de Rafaela Carrasco. En la fase final del concurso, también actuó el grupo de baile de Conchi Jareño y Alfonso Losa.

CURSO INTENSIVO DE BAILE FLAMENCO, EN JEREZ

Con la colaboración del Centro Andaluz de Flamenco (CAF), el acreditado Estudio de Baile «Calle del Flamenco», de Jerez de la Frontera, convoca del 18 al 28 de julio de 2001, un Curso Intensivo de Baile Flamenco, a cargo de los profesores Enrique Pantoja e Irene Carrasco.

El profesor Enrique Pantoja impartirá un curso de Bulería y técnica, a los niveles de iniciación, medio y superior; mientras que la profesora Irene Carrasco enseñará a nivel de iniciación Alegría y técnica; Seguiriyas y técnica, a nivel medio; y a nivel superior Soleá y técnica.

Para más información: Estudio de



Baile «Calle del Flamenco», calle Francos, núm. 53 - 11403 Jerez de la Frontera; fax 956 340 139 ; o llamando a los teléfonos 956 340 139 y 956 346 599.

CINE FLAMENCO

I CICLO DE MIRADAS FLAMENCAS, EN EL CAF, DE JEREZ

Organizado por el Centro Andaluz de Flamenco de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, del 9 al 30 de noviembre, en cuatro sesiones públicas, se ha venido celebrando en el auditorio del CAF, en el Palacio Pemartín, de Jerez de la Frontera, el I Ciclo de Miradas Flamencas, con la proyección de las películas «Manuel Torre», de Miguel Picazo (1987); «El nombre del padre», de Dominique Abel (2000); «Around flamenco. In the street o New York», de Francisco Millán (1999) y «Los almen-dros -. Plaza nueva», de Alvaro Alonso (2000).

Además de conservar y difundir todo lo relacionado con el Arte Flamen-co, como parte del acervo histórico y del patrimonio cultural de Andalucía, uno de los objetivos del CAF es promocionar y auspiciar, en la medida de lo posible, todas aquellas nuevas visiones que, con seriedad, determinados artistas aportan, sea cual fuere su faceta creativa, a este arte universal. Esto ha sido lo que ha llevado a organizar este primer ciclo de cine flamenco; reafirmando así el CAF lo enriquecedor que resulta la interdisciplinariedad de las distintas artes, para ellas mismas y para el público profesional y aficionado en general.

Los directores de las citadas películas asistieron a las proyecciones, entablando animados coloquios con el público asistente, después de cada visionado.

FESTIVALES

LES VOIX DU CANTE FLAMENCO, EN GRENOBLE (FRANCIA)

Los días 24, 25 y 26 de noviembre de 2000 se han celebrado en la ciudad francesa de Grenoble sus encuentros flamencos «Les voix du Cante flamenco», con actuaciones de grandes artistas españoles, como la bailaora Concha Vargas; el cantaor José menese y el guitarrista Enrique de Melchor; entre otros.

El programa de este festival también incluía cursos de iniciación, sobre cante, compás, guitarra y baile; así como la proyección de vídeos de la series televisivas «Rito y Geografía del Cante» y «Rito y Geografía del Toque» y otro de la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía, sobre «Iniciación al Cante».

13 FESTIVAL IBERO ANDALOU DE TARBES (FRANCIA)

También, en Tarbes et de Bigorre (Francia), entre el 22 de noviembre y el 6 de diciembre de 2000, ha tenido lugar el 13 Festival Ibéro Andalou, organizado por la Peña Andalouse «Guazamara», para el estudio de la lengua y la cultura españolas, en lo que colabora la Dirección General de Migraciones de la Junta de Andalucía, junto a otras instituciones francesas.

A la actuación del bailaor Javier Barón, un stage de baile por sevillanas de Maña Coronado y una Misa Flamenca tradicional, en la iglesia de Saint-Jean, el domingo 3 de diciembre, a las once horas; hay que añadir la proyección de la película sobre el «Camino del Rocío», del fotógrafo Michel Dieuzaide, quien



también expuso sus mejores fotografías de tema flamenco; un homenaje teatral a Federico García Lorca; una conferencia de Anne Marie Virelizier, sobre «Las sevillanas» y una serie de proyecciones cinematográficas de temas españoles, entre otras actividades musicales ibero-americanas.

V FESTIVAL DE JEREZ, DEL 27 DE FEBRERO AL 11 DE MARZO

El Festival de Jerez de baile y danza se adelanta, en su quinta edición, a las fechas del 27 de febrero al 11 de marzo de 2001, organizado por la Fundación Teatro Villamarta y el patrocinio general del Ayuntamiento de Jerez.

Como siempre, además de los espectáculos propios del festival, se impartirán varios cursos de baile y clases complementarias, dentro de su área formativa.

Los cursos de perfeccionamiento, del 27 de febrero al 4 de marzo, correrán a cargo de las maestras Matilde Coral, Angelita Gómez y Merche Esmeralda; y de los maestros «El Güito», Manolete, Joaquín Grilo y José Granero. Los de iniciación los dará Manolo Marín (maestro titular) e Hiniesta Cortés (maestra asistente).

En cuanto a las clases complementarias, el programa incluye clases a impartir por los maestros Matilde Coral y «El Güito»; Angelita Gómez y Merche Esmeralda; Joaquín Grilo y José Granero; Manolete, Matilde Coral y Eva «La Yerbabuena»; Angelita Gómez y Antonio Márquez; Javier Latorre y José Antonio y por «El Pipa» y Manolo Marín, respectivamente.

Entre los bailes de los cursos a estudiar, con los distintos profesores, figuran guajira con bata de cola y sombrero; la soleá por bulerías y tangos; las

bulerías de Jerez; coreografía y técnica del baile: el martinete; técnica y estilo del zapateado; territorio de encuentro del baile flamenco y la danza española; así como el baile por romances. La duración de cada curso será de 18 horas, incluyendo una clase complementaria.

Los interesados en asistir al Festival de Jerez o que deseen participar en su programa de cursos, pueden recabar más amplia información, dirigiéndose a la Fundación Teatro Villamarta, plaza Romero Martínez s/n.- 11402 Jerez (España).- Teléfono: 3456329313.- Fax 345632951.

E-mail:

producción.villamarta@aytojerez.es

EXPOSICIONES

II SALON INTERNACIONAL DE FOTOGRAFIA FLAMENCA

Coincidiendo con los Cursos de Verano de la Cátedra de Flamencología, ésta montó su II Salón Internacional de Fotografía Flamenca, en la sala de exposiciones del CAF, en el Palacio Pemartín, donde tiene su sede, permaneciendo abierto al público hasta final del mes de septiembre, con un centenar de fotografías de autores españoles y extranjeros.

El Jurado correspondiente, designado al efecto por la Cátedra, otorgó a las





mejores obras, los siguientes premios:

Primer premio, para trabajos en blanco y negro, dotado con 75.000 pesetas, a Yvonne van der Bijl, residente en Utrecht (Holanda). Segundo premio, de 50.000 pts. a Antonio Moreno Moreno, de La Puebla de Cazalla (Sevilla). Tercer premio, de 25.000 pts. a José Carlos Nieva, de Córdoba.

El Jurado acordó dejar desiertos los premios para fotografías en color, dada la escasez de calidad de las presentadas al certámen.

Por iniciativa de la Cátedra, se concedieron tres accesits. El primero de 15.000 pts. a Yvonne van der Bijl, de Utrecht (Holanda); el segundo, de 10.000 pts. a Ana Torralva, de Madrid; y el tercero, de igual cantidad, a Remco van Blokland, de Amsterdam (Holanda).

El III Salón Internacional de Fotografía Flamenca será convocado, el próximo año.

UN SIGLO DE TARJETAS FLAMENCAS, EN EL CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO

Del 17 de octubre al 24 de noviembre, se celebró en el Palacio Pemartín, organizada por el Centro Andaluz de Flamenco de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, la exposición «Un siglo de la tarjeta postal europea: Recorrido por el flamenco y el costumbrismo andaluz (1900-2000)»

En esta interesante muestra, el CAF ha querido dar a conocer, como mera reseña histórica, parte de sus fondos gráficos; doscientas cincuenta de las más de quinientas tarjetas postales originales que posee; con la intención de ilustrar cómo esta forma de comunicación, surgida en el final del s. XIX, recreó parte de nuestra historia más reciente.

**UN SIGLO DE LA
TARJETA POSTAL
EUROPEA:**
**RECORRIDO POR EL FLAMENCO
Y EL COSTUMBRISMO ANDALUZ,
(1900-2000)**

INAUGURACIÓN
17 OCTUBRE 2000
A las 20,30 h.

JUNTA DE ANDALUCÍA
Consejería de Cultura
Centro Andaluz de Flamenco

LIBROS

«UN MUESTREO EN LA POESÍA
TRADICIONAL DE LA MANCHA
BAJA»

«Zahora», Revista de Tradiciones Populares de la Diputación de Albacete, ha publicado un extenso y bien presentado volumen de más de doscientas páginas, en el que recoge «Un muestreo en la Poesía Tradicional de la Mancha Baja», partiendo de la Colección «Vi-



cente Ríos Aroca», en edición crítica de José Manuel Fraile Gil.

Este número extraordinario de «Zahora» comprende un Romancero, a base de romances tradicionales, religiosos, piadosos y hagiográficos; un Cancionero de asuntos profanos; canciones religiosas y canciones profano-religiosas; así como un Cancionero Infantil, con canciones de cuna, de juegos, de rueda, de prendas, de columpio, pelota y salto a la comba; dedicando un cuarto capítulo a Oraciones, Bendiciones y Conjuros para curar.

Completo y meritorio trabajo de investigación y encuesta, por el que hay que felicitar a sus autores y a la revista «Zahora», así como a la Diputación albaceteña por acometer y apoyar este tipo de publicaciones, divulgadoras de la tradición popular.

«LA COMEDIA FLAMENCA», DE EUGENIO COBO

Con un acertado prólogo de Francisco Hidalgo Gómez, Ediciones Carena de Barcelona, publica el último libro, por ahora, de Eugenio Cobo, el más tenáz y prolífico estudioso de los temas literarios del flamenco.

«La Comedia Flamenca» viene a ser como una continuación del estudio de «El teatro flamenco de la Restauración», que su autor ya diera a conocer, en diciembre de 1997, en el núm. 6 de esta misma REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA.

Aquí, partiendo de los orígenes del teatro flamenco (1842-1874), con autores como Mariano Fernández, Francisco Sánchez del Arco, Sanz Pérez, Fernando G. de Bedoya, Enrique Salvatierra y Pedro Escamilla, Cobo vuelve a una etapa por él tan bien conocida, como la Restauración (1875-1890), para



darnos a conocer la comedia que se hacía en aquella época, por autores como Ramos Carrión y Vital Aza, Miguel Echegaray, Javier de Burgos, Jackson Veyan, Julián Romea y otros menos conocidos.

El fin de siglo y la belle époque (1891-1921) nos da a conocer las comedias flamencas de Eduardo Montesinos, Muñoz Seca, Perrín y Palacios, Arniches Sánchez Pastor, Luceño y otros; pasando seguidamente Eugenio Cobo a analizar el teatro de la etapa de la llamada Opera Flamenca (1922-1936), con autores de la categoría de Muñoz Seca y Pérez Fernández, Quintero y Guillén - éstos escribieron «La Copla Andaluza», la obra más popular de todos los tiempos, y también la más representada - los hermanos Manuel y Antonio Machado, con «La Lola se va a los Puertos», - para Cobo la literariamente mejor escrita -, José María de



Granada, Ramos de Castro y Serrano Anguita; haciendo por último una consideración final, cuando los espectáculos de estampas flamencas y el cinematógrafo acaban con la comedia flamenca, ya que son muy pocas las que pertenecen a este género, a partir de los años cuarenta; no pudiéndose considerar comediógrafos ni a Salvador Távora, ni a José Heredia Maya, «criterio que, naturalmente, no tiene nada que ver con la calidad, sino con el tipo de espectáculo» que éstos hacen, al decir del autor de este excelente trabajo de investigación.

«CHANO LOBATO. EL DUENDE, LA GRACIA Y LOS DONES». VARIOS AUTORES.

Angel Alvarez Caballero, José Martínez Hernández, Antonio Parra, Manuel Ríos Ruiz, Andrés Salóm y Curro Piñana, firman los textos de esta especie de homenaje literario que se ha querido rendir al veterano maestro de los buenos cantes gaditanos, Chano Lobato, donde todos intentan retratarle tal cual es, con admiración y agradecimiento por su existencia. Porque, como se dice en el prólogo, «que exista Chano es un verdadero milagro. Un don que disfrutamos y agradecemos».

En verso y en buena prosa, los autores de este libro, sencillo y hermoso, por el mucho afecto que encierra, nos hablan de un joven patriarca de 72 años, de sus cantiñas de Cádiz y Los Puertos, de sus vivencias y anécdotas, de la admiración que por él siente otro cantaor bien distinto, de su gracia, de sus dones y de su maestría.

Un libro precioso para conocer a un gran cantaor y a una bellísima y encantadora persona flamenca, de las que cada día van quedando menos, muy bien impreso y editado por Nausicaä, con la colaboración de CAM, Caja de

Ahorros del Mediterráneo, de Murcia. Un homenaje que aplaudimos y suscribimos.

«VIVENCIAS Y CANTES DE JUAN TALEGA», DE RODRIGUEZ COSANO Y GONZALEZ VELASCO

Libro ameno y sencillo, con apuntes biográficos sobre el mítico cantaor de Dos Hermanas (Sevilla), llamado Juan Fernández Vargas, artísticamente conocido por Juan Talega, a quien llamaran los que le conocieron y escucharon cantar «el león del cante», por el aspecto leonino de su hermosa cabeza gitana.

En las páginas de este libro - también con intención de homenaje y cariñoso recuerdo - se recopilan otras opiniones sobre el gran maestro flamenco, como las de su discípulo y primer admirador, Antonio Mairena; Juan de la Quintana; Pepe Collantes de Terán, Diego Vargas y otros.

Además se habla de su trayectoria artística, de sus grabaciones y de sus cantes; así como del buen trato que siempre recibió de críticos, tratadistas y aficionados flamencos.

Por último, unos poemas dedicados al cantaor y la historia de la peña que lleva el nombre de Juan Talega, en su pueblo natal, cierran este libro que tan magníficamente evoca la figura patriarcal de uno de los grandes maestros del cante puro de este siglo que ahora acaba.

«DIBUJOS. VICENTE ESCUDERO». EDICIÓN CAJA SAN FERNANDO

Con motivo de la exposición de sus dibujos, celebrada en Sevilla y Jerez, Caja San Fernando editó un bien cuidado libro-catálogo, profusamente ilustrado con fotografías inéditas y todos los dibujos expuestos en sus galerías, con



interesantes y esclarecedores textos, que abren unas palabras del presidente de La Caja, Juan Manuel López Benjumea, quien afirma que «la figura de Vicente Escudero reúne todo el interés y atractivo de las artes que felizmente practicó y la complejidad de la época que le tocó vivir de una llamada Edad de Oro del flamenco y de Plata de la cultura española. En aquél am-



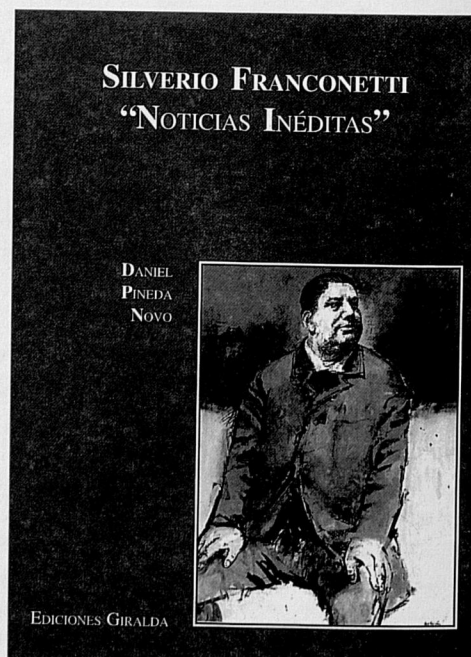
biente anterior a la guerra civil, Vicente Escudero se relacionó con artistas de la talla de Picasso o Miró, y músicos como Falla, revolucionando el arte flamenco con aportaciones que siguen despertando, todavía hoy, la admiración de los artistas más jóvenes».

No podía por menos, una tan singular muestra pictórica, como la de Vicente Escudero, con tanto mimo, y todo lujo de detalles, organizada por Caja San Fernando, de contar con un catálogo tan espléndido como este que comentamos, bellamente editado, en gran formato y papel cuché, con la reproducción a todo color de los dibujos del singular maes-

tro, no solo del baile flamenco, sino también, para muchos, de la pintura de vanguardia. Obra ésta, que tanto apreciara su gran amigo, el pintor Joan Miró y que fuera elogiada por personalidades de la crítica de arte de su tiempo, por su originalidad e ingenio.

«SILVERIO FRANCONETTI.
NOTICIAS INÉDITAS», DE DANIEL
PINEDA NOVO

Coincidiendo con la jornada de apertura del curso académico 2000-2001 de la Cátedra de Flamencología, celebrada el pasado día 8 de noviembre, el poeta y flamencólogo Daniel Pineda Novo presentó su último libro, titulado «Silverio Franconetti. Noticias inéditas», publicado por Ediciones Giralda, de Sevilla, cuyo editor Francisco Sosa, también intervino en el acto, junto con el director de la Cátedra, Juan de la Plata, y el relaciones públicas de la misma, José Marín Carmona que leyó un poe-





ma de Angel Peralta, dedicado a Pineda Novo, quien posteriormente firmaría ejemplares de su obra.

Perfectamente editado, en papel de la mejor calidad, portadas en cartón con letras en oro y sobrecubierta a todo color, el libro recoge la biografía más completa, publicada hasta el momento, del legendario cantaor sevillano, Silverio Franconett, del que tan solo se sabía lo que sobre él publicó «Demófilo», en 1881, y muy poco más.

Pineda Novo aporta documentos completamente inéditos, sobre el cantaor y su numerosa familia, afincada en Sevilla, Morón y Jerez; refiriéndose a los avatares de la vida profesional y empresarial del artista, que hizo las Américas y tuvo varios cafés cantantes.

Trabajo de investigación rigurosa, serio y completísimo, profusamente ilustrado con fotografías de documentos, retratos de Silverio y otros personajes; grabados varios y vistas de las ciudades de Sevilla, Morón y Jerez de finales del ochocientos, que lo enriquecen notablemente y hacen de él una verdadera joya bibliográfica, digna de figurar en la biblioteca de todo buen aficionado y estudioso del flamenco.

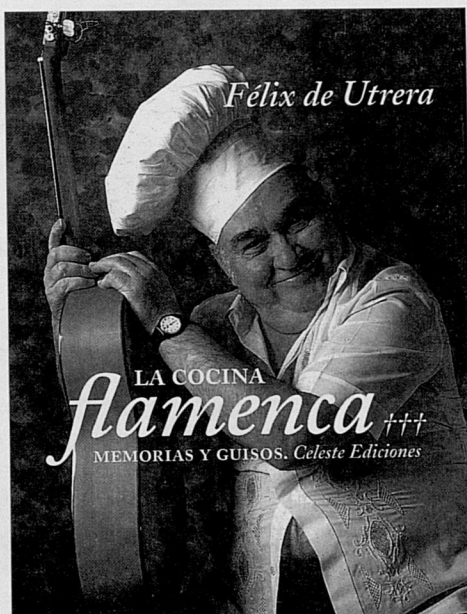
«LA COCINA FLAMENCA.
MEMORIAS Y GUIOS»,
DE FELIX DE UTRERA

Presentado por Alfredo Grimaldos, nos llega este insólito y delicioso libro de cocina de un guitarrista tan popular y querido como el fallecido Félix de Utrera (1929-1998), el único guitarrista flamenco, como él decía, nacido en Canarias.

Este curioso libro alterna las memorias y el anecdótico personal y artístico de Félix de Utrera, con sus muchas recetas de cocina; ya que fué, además de un gran tocao - sobre todo para acom-

pañar -, un extraordinario cocinero, por su afición desde niño a meterse en las cocinas de las casas y de los restaurantes, tascas y figones, entre fogones y cacerolas; aprendiendo a cocinar los más exquisitos y populares guisos de la que podríamos llamar cocina flamenca. Una cocina que solía degustar, generalmente con sus amigos aficionados y con sus compañeros artistas.

Desde el arroz con calamares, hasta la sopa de tomates, pasando por otros



suculentos platos como la berza con pringá, la cola de toro, el conejo con arroz, el menudo a la andaluza, las papas a la cochambrosa y el pescado frito en sobreusa, todo ello muy bien adobado con la repajolera gracia de que siempre hizo gala Félix García Vizcaino (Félix de Utrera), forman el variado y flamenquísimo menú de este libro que se lee con agrado y que, además está muy bien hecho; impreso en papel de la mejor calidad, y excelentemente presentado; con una foto en portada del popular autor, vestido con gorro de cocinero



y abrazado a su guitarra, que es todo un poema.

DISCOS

«DUENDE. QUEMANDO VOY», DE JOSE TORAL, MIGUEL FERNÁNDEZ Y JOSE LIGERO

Paralelamente a la publicación, en neerlandés, de su libro «Duende», del que el flamencólogo belga Ivo Hermans ya nos hablaba en el número anterior de nuestra revista, este autor ha querido dejar constancia, en un disco compacto, de una serie de cantes que citaba en el mismo. Como él dice, en español, en el librito de este trabajo fonográfico «realmente me seducía la idea de grabar en CD los textos de mi libro Duende (EPO, Amberes, Bélgica, 1998, isbn 90 6445 084 6). Este proyecto nació conversando con el guitarrista español José Toral y con el cantaor Miguel Fernández, un gitano granadino. Este joven, cuando canta, consigue un frágil equilibrio, entre el clásico estilo de Mairena y el mediático Camarón de la Isla. Cuando se sumó al grupo José Ligerero, cantaor de fandangos, se completó el cuadro».

El disco, editado en la ciudad belga de Lovaina, en marzo de 2000, contiene los cantes de artistas de nuestra diáspora europea, como son el guitarrista José Toral y los cantaores Miguel Fernández y José Ligerero, ya citados, a los que hay que añadir el palmero Ramón el Chispa, los cuales interpretan rondeña, seguiriyas, fandangos, tangos, soleares, tarantas, bulerías, toná grande, debbla, un nuevo corte de soleares y rumba.

Ivo Hermans, que tuvo la gentileza de traernos, desde Bélgica, en propia

mano, su disco, realizado con tanto amor por el flamenco, dice además, en el citado librito: «Quisiera expresar mi esperanza de que en las próximas décadas el flamenco siga conservando su lugar a nivel planetario, con toda la pluralidad de sus formas. Este trabajo es un ejemplo claro del 'flamenco' que permanece indisoluble, unido al alma del duende, sin el que el flamenco no es más que un simple juego de gestos y sonidos».

«DE EXTREMADURA A LO FERRO», DE MIGUEL DE TENA

Con el marchamo de la peña flamenca «Melón de Oro» de Lo Ferro (Murcia), nos llega este compacto que reúne los cantes de uno de los triunfadores del anual certámen que viene convocando dicha peña, en el que se dan a conocer los cantes de Miguel de Tena, bajo el enunciado «De Extremadura a Lo Ferro».

Estos cantes son bulerías, fandangos de Porrina, cartagenera, jaleos extremeños, granaína y media granaína, alegrías, fandangos naturales, bulería por soleá, cante innovación y unas vidalitas.

El disco ha sido grabado y masterizado en los estudios «El Señor Guindilla Records», de Alguazas (Murcia) por Javi Desiderio.

«EL ALQUIMISTA», DE JUAN MARTIN

Grabado entre España y Londres, por Flamencovisión, el guitarrista Juan Martín ha realizado y dirigido este DC, con sus propios toques, a los que agregó la voz de Rocío Alcalá, el baile de Raquel Luna, una segunda guitarra de Daniel Giraudo, palmas, crócalos y otros



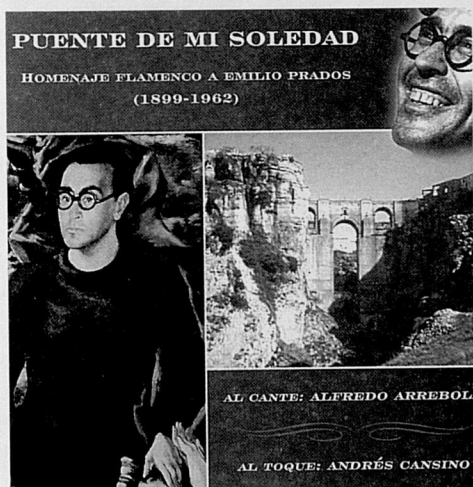
instrumentos.

Un disco que resulta muy espontáneo y fresco, además de bastante variado y de ritmo muy alegre, con estilos como rumba (2 cortes), alegrías, bulerías, rondeña, zambra-tangos, garrotín, soleá por medio y una canción.

En esta grabación, Juan Martín pone de relieve, como un alquimista, su concepción clásica de la guitarra, al mismo tiempo que su modernidad de intérprete y creador, con variaciones propias, algunas de ellas con influencia de jazz y otras músicas contemporáneas. En definitiva, un disco de guitarra muy divertido, pero ejecutado con gran seriedad.

«PUENTE DE MI
SOLEDAD.HOMENAJE A EMILIO
PRADOS» DE ALFREDO
ARREBOLA

Consecuente con su firme y decidida vocación de seguir siendo «el cantaor de los poetas», como le llamó



Manuel Ríos Ruiz, Alfredo Arrebola ha grabado para la Cia. Kábala, su última producción discográfica, titulada «Puente de mi soledad», en homenaje flamen

co al poeta malagueño Emilio Prados.

Arrebola ha seleccionado los textos y ha hecho su adaptación a las músicas de los cantes que ha considerado más idóneos, para cada poema. Así, tras ejecutar una malagueña por el estilo del Canario, titulada «Málaga no te olvida», pone música de jaberías, polos, rondeñas, fandangos del Corruco, cartagenera, fandangos de Lucena, soleares, peteneras, seguiriyas y martinetes a otros textos poéticos del gran poeta andaluz, con verdadero acierto.

En la realización de este disco han colaborado la Fundación Unicaja, el Area de Cultura del Ayuntamiento de Málaga, la Universidad de Málaga y la Peña Juan Breva de la misma capital malagueña.

«QUERENCIA» DE MAYTE MARTÍN

Con voz serena, suave y dulce, Mayte Martín, una de las nuevas figuras del flamenco más actual, nos ofrece este bien cuidado trabajo fonográfico, en el que interpreta estilos de muy variado signo, como un cuplé por bulerías de Rafael de León y el maestro Solano; una vidalita, fandangos de Huelva, una malagueña de don Antonio Chacón, rondeña y fandango de Frasquito Yerbagüena; la seguiriya y cabal del Pena; unas preciosas cantiñas y una glosa a la Niña de los Peines por peteneras que son cantes dignos de admirar; rematando el disco con unas bulerías.

Los distintos acompañamientos de este DC, han contado con las guitarras de Juan Ramón Caro, José Luis Montón y Juan Carlos Romero; además de otros instrumentos, como el violín de Olvido Lanza y Ana Galán, la viola de Montse Vallvé, el contrabajo de Guillermo Prats y las percusiones de



Tino di Geraldo, Antonio Coronel, Juan Carlos Romero, el cello de Lito Iglesias y las palmas de Antonio Coronel y Juan Carlos Romero, en las cantiñas; así como de la propia Mayte Martín, que también se ocupa de parte de la percusión, de los arreglos para violín y de la música de la petenera instrumental que compone para la glosa a la Niña de los Peines, que es toda una delicia para el oído. El disco lleva el sello de Virgin Records (Virgin Drac), de Barcelona.

«FLAMENCOS DEL 2000».
VARIOS INTERPRETES

Con diversidad de bien distintas voces, de mayor o menor calado flamenco, esta producción de dos cedés de Pool Music, distribuida por Vale Music, con la marca registrada «Flamencos del 2000», nos ofrece un variopinto conjunto de cantes y maneras de interpretarlos, que van desde Chano Lobato a Camarón de la Isla, pasando por el piano de Dorantes, y las formas innovadoras de La Chiqui, Navajita Plateá, Martires del Compás, Los Activos, Levantito y otros flamencos de nuevo cuño; amén de figuras más ensoladas, como Vicente Soto y Carmen Linares; que ejecutan de forma bien distinta un panorama de estilos y formas, de acuerdo con lo que es el flamenco que se hace en el 2000.

El variado contenido de los dos discos, aportan un muestrario de viejas y nuevas maneras de decir el flamenco que se viene haciendo en el momento presente; con mayor o menor acierto; pero consecuente con las nuevas corrientes innovadoras que cruzan este arte que se resiste a morir, o a anquilosarse; momificando los viejos moldes de la tradición del cante que, pese a todo, todavía cultivan algunos maestros.

«XXI CERTAMEN INTERNACIONAL
DE GUITARRA FLAMENCA».
VARIOS.

Este disco, es una edición especial promovida por el Centro Andaluz de Flamenco de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y ha sido editado por Fonoruz de Montilla, grabado en directo en la final del XXI Certámen Internacional de Guitarra Flamenca, celebrada en el Teatro Villamarta de Jerez, en el presente año 2000.

Sus protagonistas son los guitarristas José Moreno Justicia, que interpreta granaína, soleá y colombiana; José Quevedo García, que toca taranta, alegría y bulería; Daniel Borja Casares, por malagueña, alegría y bulería; Antonio Galera Lahera que ejecuta una guajira; Juan María Real Pérez, tocando una taranta y Eduardo Trassiera López, que cierra el disco con otro toque por alegría.

La grabación de estos seis estupendos jóvenes guitarristas, con un total de doce temas, cuenta con el respaldo de la peña «Los Cernícalos» que organizó el evento; con el patrocinio del CAF y con la colaboración de Diputación de Cádiz, Ayuntamiento de Jerez, Tío Pepe de González Byass y Caja San Fernando.

«CANTA JEREZ». VARIOS.

La Federación Local de Peñas Flamenca jerezanas, con el patrocinio del Ayuntamiento de Jerez ha tenido el buen acierto de reeditar en compacto, en tirada no venal y limitada, esta histórica y emblemática grabación de Hispavox, correspondiente al año 1967, en la que figuran algunas de las mejores figuras del cante flamenco jerezano de la segunda mitad del siglo XX.

Una grabación que ya fuera distin-



guida, originariamente, cuando se editó en microsurco, con el Premio Nacional al Mejor Disco de Flamenco por la Cátedra de Flamencología, y que comprende las voces de Manuel Soto «El Sordera», Fernando Terremoto, Manuel Valencia «Diamante Negro», «Tío Borrico», «El Sernita» y «Romerito de Jerez», acompañadas por las guitarras de Paco Cepero y de Paco de Antequera.

Una idea del Ayuntamiento jerezano y la Federación Local de Peñas Flamenecas de Jerez, desarrollada y realizada por el departamento de productos especiales de EMI-ODEÓN, S.A.

El disco compacto «Canta Jerez» fue presentado, en noviembre de 2000, por sus editores, en un acto multitudinario, organizado por Ayuntamiento y Federación, con asistencia de tres de los cantaores que aún viven - Diamante Negro, Sordera y Romerito - y el guitarrista Paco Cepero; actuando Romerito y otros artistas locales, especialmente invitados para festejar dicho acontecimiento, en una grata fiesta flamenca, presentada por el crítico Pepe Marín.

«MI LOCURA ES TU QUERER», DE CHIRIVA DEL VALLE

El último disco recibido en nuestra Redacción lleva por título «Mi locura es tu querer», del cantaor Chiriva del Valle, que fuera presentado a finales de noviembre, en el pueblo natal del cantaor, San José del Valle, antigua pedanía de Jerez de la Frontera.

Chiriva del Valle canta en este su último disco, estilos tan variados como una milonga, fandangos, soleares, peteneras, malagueñas, taranto, dos cortes más de fandangos, bambera y unas colombianas.

Autor de todos los temas interpretados por Chiriva, es el letrista de Arcos

de la Frontera, Manuel Gallardo Barroso «Zapata», hijo del que fuera gran cantaor arcense, Manolo Zapata. Excepto el tema 2, letra y música de Chiriva; y el tema 7, música del guitarrista Miguel Chamizo, que es quien acompaña al cantaor en esta grabación de Azul Studios, realizada en la ciudad gaditana de Chiclana, editada por TresBe Records, de Sevilla.

PEÑAS

EXALTACIÓN DE LA BULERÍA POR PEPE MARÍN

El pasado día 25 de noviembre, la Peña flamenca «La Bulería», de Jerez, celebró la VIII Exaltación de la Bulería, ilustrada artísticamente por la familia de «los Carpio». El exaltador fue nuestro compañero en el consejo de redacción de esta Revista, José Marín Carmona, quien firma sus críticas en la prensa, como Pepe Marín.

Aún refiriéndose exclusivamente a la bulería cante, Pepe Marín no olvidó en su exposición, en la Peña «La Bulería», ni a Tía Juana la del Pipa, ni a Tío Parrilla o la Chicharrona. El planteamiento hecho por el orador para la VIII Exaltación de la Bulería consistió en una especie de monólogo, a través del cual, se comunica con el cante buleaero recordándole su nacencia, su procedencia jerezana y su enlace con Cádiz, Los Puertos, Sevilla, Triana, Utrera, Lebrija... mediante quienes han sido sus más entusiastas defensores e intérpretes.

Nombres de todos conocidos y admirados, salieron a la palestra: La Paquera, Terremoto, Tía Anica, El Gloria, Juanito Mojama, El Chalao, Isabelita de Jerez, etc.

Citas de Caballero Bonald, de Ríos



Ruiz, de Juan de la Plata, Fernando Quiñones, González Climent y otros autores, sirvieron al exaltador para apoyar sus propias teorías, sobre la que definió como «bulería alada y jerezana, parida por madre y padre al tiempo, la soleá. Bulería jerezana que tiene por marchamo la verdadera jondura.»

Denunció, asimismo, Pepe Marín que, en nombre de la bulería, se están dando algunos subproductos, supercherías teatrales, en lo que se ha dado en llamar flamenco-fusión, que nada nuevo y, sobre todo, nada bueno aporta, en ocasiones, por quienes se dicen transmisores de un legado tan rico, tan auténtico y tan exquisito.

Algunas letras de bulerías fueron intercaladas a lo largo de la intervención comentada; disertación breve, sin pro-

toloco, nada academicista; ya que de lo que se trataba era de exaltar, elevar al mayor mérito o dignidad una cosa: en este caso concreto la bulería hecha cante; sin entrar en los apartados de baile y toque de guitarra; aun cuando éstos sean, por su riqueza, tan dignos de ser exaltados como el cante.

«La supremacía buleaera de Jerez -dijo Pepe Marín- es una realidad incuestionable, y habrán de ser sus propios artífices (intérpretes) quienes deban evitar se convierta en un subproducto. Para ello deberán no apartarse de la senda que han marcado tantas grandes figuras de Jerez, como han cantado -y bailado- por bulerías. Las actuales generaciones, sólo deberán seguir las pautas marcadas por aquellos que les precedieron».

DE PRÓXIMA APARICIÓN:

"LOS GITANOS DE JEREZ"

Historias, Costumbres y Tradiciones

UN LIBRO COMPLETÍSIMO SOBRE LOS GITANOS DE LA
CIUDAD QUE CANTARA GARCÍA LORCA

Por

JUAN DE LA PLATA

*Pedidos al autor apartado de correos, 246
11080 JEREZ DE LA FRONTERA (CÁDIZ)*